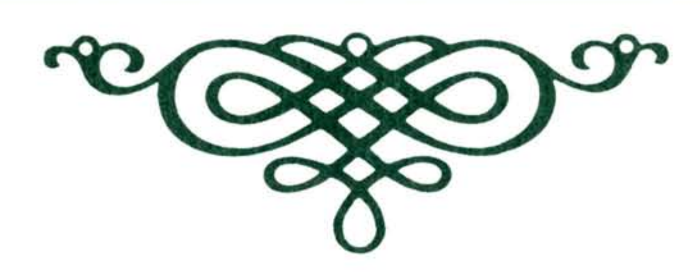

Cuadernos
Hispanoamericanos
484
Octubre 1990





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

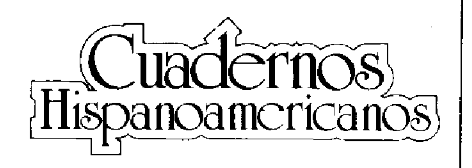
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



484

Invenciones y ensayos

484
Cuadernos Hispanoamericanos

Cartas de América

Lecturas

Cuadernos Hispanoamericanos

484

Siguiente

INVENCIONES Y ENSAYOS



Antonia Mercé, en plena juventud, en 1914



Antonia Mercé *Argentina*
El genio del baile español

Cuando París descubre a una artista como Antonia Mercé, la Picasso del baile español, la hace suya sin vacilar, la consagra y la condecora. Esto se ha convertido en una vieja tradición francesa. Así, el 7 de julio de 1930, el presidente de la República Francesa distinguía a Antonia Mercé *Argentina* con la Orden de la Legión de Honor, que le había concedido también a Sarah Bernhardt.

Un año después era el presidente de la II República española, Manuel Azaña, quien le concedía la primera condecoración que otorgaba la República: el Lazo de Isabel la Católica; y el mismo presidente la prendía en el mantoncillo de Manila, con el que la bailarina acababa de actuar. El acto tuvo lugar en el escenario del Teatro Español, ante el público que llenaba el viejo coliseo.

Los intelectuales analizan su arte: André Levinson, historiador francés de la danza; Guy de Pourtalés; el poeta Paul Valéry lo hace en la Université des Annales, y la propia artista ilustra con danzas sus intervenciones, a petición de los conferenciantes. El gran Kreisler la invita a colaborar con él en un concierto...

La inquietud intelectual y el talante renovador de Antonia Mercé impusieron el baile español, con acompañamiento de guitarra o piano, en sus conciertos en solitario, sin que perdiera su esencia, desde los tablados de los cafés cantantes, o *music-halls*, a los grandes escenarios del mundo, con la música moderna española: Albéniz, Granados, Falla, Turina, Durán, Mompou, Halffter, Pittaluga, Infante, Valverde, entroncada con la mejor tradición europea.

Su debut de telonera

Dos palmadas que quedan ahogadas por el jolgorio de la sala, mientras se corre la rapada cortina de terciopelo, al aire de un pasodoble atronador y marchoso. Penumbra en el salón y luz en la escena apagan los rumores de la sala. En el escenario del café cantante, o café-concert para los más cultos, una adolescente recorre con donaire y empaque el tabladillo. La *telonera* no es un reclamo para cierto público

de «varietés». Tiene una estilizada imagen de danzarina de ballet, «ni chicha ni limoná» piensan los castizos. Se llama Antonia Mercé, *Argentina*. Es de una belleza quebradiza, escurrida de caderas, de incipiente busto. Pero, de repente, los compases de un garrotín transforman a Antonia en el símbolo de la gracia, la voluptuosidad, la pasión, el ritmo, la alegría, la provocación. Es la «llama viva y pura armonía de España»; frase que, andando el tiempo, los franceses esculpirían en los mármoles de la parisina Sala Pleyel.

El sobrenombre de *Argentina*, su nombre artístico, no es el más apropiado para las «varietés»; pero es el de su tierra natal, al nacer en Buenos Aires el 4 de septiembre de 1890. Sus padres estaban de «tourneé artística» y les nació una hija en una pensión, esquina de Talcahuano, 306 y Cuyo (hoy Sarmiento). La partida de nacimiento dice que es hija de Josefa Mercé, soltera, española, de Córdoba, hija a su vez de Francisco Mercé y de María de la O Luque. Antonia Rosa no sería declarada hasta el 29 de septiembre. Hasta ahora nada sabíamos de las circunstancias de su nacimiento. La versión conocida era la de que sus padres, Josefa y Manuel, formaban pareja de baile. Vallisoletano él, primer bailarín y maestro coreógrafo del Teatro Real de Madrid. Se habían conocido en Córdoba durante una de las actuaciones de Manuel. Josefa pertenecía a una distinguida familia cordobesa. Al unirse a él pasó a ser su alumna. El aprendizaje no fue fácil, ya que ella rondaba la treintena y a sus articulaciones les faltaba flexibilidad. Pero el deseo de llegar a ser su pareja en el escenario hizo el milagro. ¡Lo que no pueda el amor!

En esta historia amorosa, ignoramos los motivos por los que el padre no reconoció a Antonia, ni a su hermano Luis.

Antonia en el conservatorio

A su regreso a España los padres de Antonia se instalan en el madrileño barrio de Lavapiés, en la calle del Olmo, donde abren una escuela de baile. Y Manuel, en el Real, dirige el cuerpo de baile de la Ópera. Con apenas cinco años de edad, la pequeña Antonia baila ya con mucha gracia el «Olé» y «Las Peteneras». Más tarde declararía a un periodista: «Aprendí a la vez a rezar y a bailar». Sin embargo, Manuel era reacio a dirigir a su hija, porque, en el fondo, no quería fomentar en ella la atracción de la danza. A él lo que le gustaba, lo que pretendía, era que Antonia se dedicara al «bel canto». La niña tenía, en verdad, una hermosa voz de contralto y cuando tuvo edad, empezó a tomar clases para educar la voz.

No era fácil, sin embargo, apartarla del baile. Lo había tenido siempre ante sus ojos, desde que empezó a mirar. El ritmo lo tenía inoculado ya desde antes de nacer. Decididamente, a ella lo que le gustaba era bailar. Lo sentía allí dentro, en todo su cuerpo. Era algo incontenible, una pasión.



Antonia Mercé ingresó en el Conservatorio de Música y Declamación en 1900. Por entonces entró a formar parte del cuerpo juvenil de danza del Real, a las órdenes de su padre. Las relaciones profesor-alumna fueron, desde el principio, tempestuosas. La niña se rebelaba contra las frías y rígidas reglas de la antigua escuela. Y aunque años más tarde admitiera que aquellas lecciones le fueron muy útiles para poder interpretar el baile de cualquier país, lo cierto es que la discordia, artísticamente hablando, entre padre e hija, estuvo siempre latente.

> Manuel —dice Luján-Montsalvatge— era un bailarín correcto, de una técnica irreprochable. Fue siempre un intérprete fiel y leal, aunque artificioso por la frialdad del escenario. Pero no pasó de ser intérprete... Para Manuel Mercé la danza fue sólo un fin, no un medio para expresar nada. La danza era para él un conjunto de reglas frías y muy sólidas, de una densidad plomiza; no fue jamás ni un inspirado ni un arrebatado. Fue un danzarín de oficio, lleno de conocimientos técnicos. En cambio, su esposa, de mejor fibra e inteligencia más aristocrática que él, poseyó de una manera alada y esplendente el don de la gracia[1].

Gracia e inspiración eran los ingredientes del baile de la madre de Antonia, lo cual, unido a una fuerte voluntad para asimilar la técnica del baile, la transformarían en una gran maestra. Y no tardaría en demostrarlo. Cuando Manuel queda inhabilitado por una parálisis, ella se hace cargo de los alumnos de la escuela de la calle del Olmo. La mayoría prefiere a esta profesora, «sacudida por la inspiración, que el ingenio metódico del antiguo primer bailarín del Real».

La enfermedad de Manuel determinó una nueva orientación familiar, Antonia dejó el Conservatorio y entró de telonera en el teatro Apolo, «catedral» de las «varietés». Corría el año 1903. Atrás quedaban sus bailes de puntas, para adentrarse en el terreno que ella prefiere: el de figura, expresión, de línea. Pero, en puridad, su debut había sido en mayo de 1902, en las funciones regias del Real con motivo de la consagración de Alfonso XIII. En 1903 muere el padre de Antonia y ella con su madre, que morirá pronto también, será el sostén de la familia. Es una adolescente de trece años, en pleno desarrollo físico y artístico. Recordando esa edad difícil, de plena transformación para el hombre y la mujer, Antonia se describirá así: «...era muy negra, muy desnutrida, muy larga»[2]

Mala ficha para una artista de «varietés», donde lo que menos se valoraba era el arte. Lo que contaba eran unos senos rebosantes, unas caderas amplias y unos muslos macizos, éste era el canon ideal. También eran muy importantes unos ojos de mirar descarado, cargados de sobreentendidos o gachonería, y una voz zalamera e insinuante, para, con tono acariciador o encanallado, invitar al espectador:

> Tápame, tápame, tápame
> tápame, tápame
> que estoy mojada.
> Para mí sería taparte,
> la felicidad soñada.

[1] *Nestor Luján y Xavier Montsalvatge.* «La Argentina» vista por José Clará. El arte y la época de Antonia Mercé. *S.A. Horta I.E. Barcelona, 1948, p. 54. Con reproducciones de los dibujos de Clará de* Argentina *en* Juerga, La corrida, Córdoba, Triana, Tango. *Algunos de estos dibujos se pueden admirar en el Museo de Clará, en Barcelona.*

[2] El Caballero Audaz. *«La Argentina» (entrevista)* Galería, *T.I. Ediciones E.C.A. Madrid, 1943, p. 602.*





O aquel «ven y ven» tan alusivo, capaz de llevar a los espectadores a cualquier parte. No, aquél no era precisamente el público de la Mercé. Empieza a destacar su personal estilo, en una reposición de la zarzuela *Los sobrinos del capitán Grant,* en la que interpretaba el baile de «La Zamacueca». Y aquella chiquilla de fina estampa, que para disimular su niñez se ponía rellenos, logra llamar la atención al interpretar su número con una gracia y un desplante que escapan de lo rutinario. Después actúa en el teatro Romea, en el Príncipe Alfonso y en el Salón Madrid. Hace números mixtos de canto y baile; pero, al filo de los días, se va perfilando en ella su arte de gran danzarina, muy exigente con ella misma. Sabe que aquellas actuaciones, a veces en ambientes un tanto sórdidos, se tienen que terminar y está segura de ello, porque no se conforma, y ensaya y estudia con ahinco y con una tenacidad admirable.

Díaz de Quijano ha escrito en *Estudios Escénicos,* que, actuando Antonia Mercé en el tabladillo del madrileño Romea:

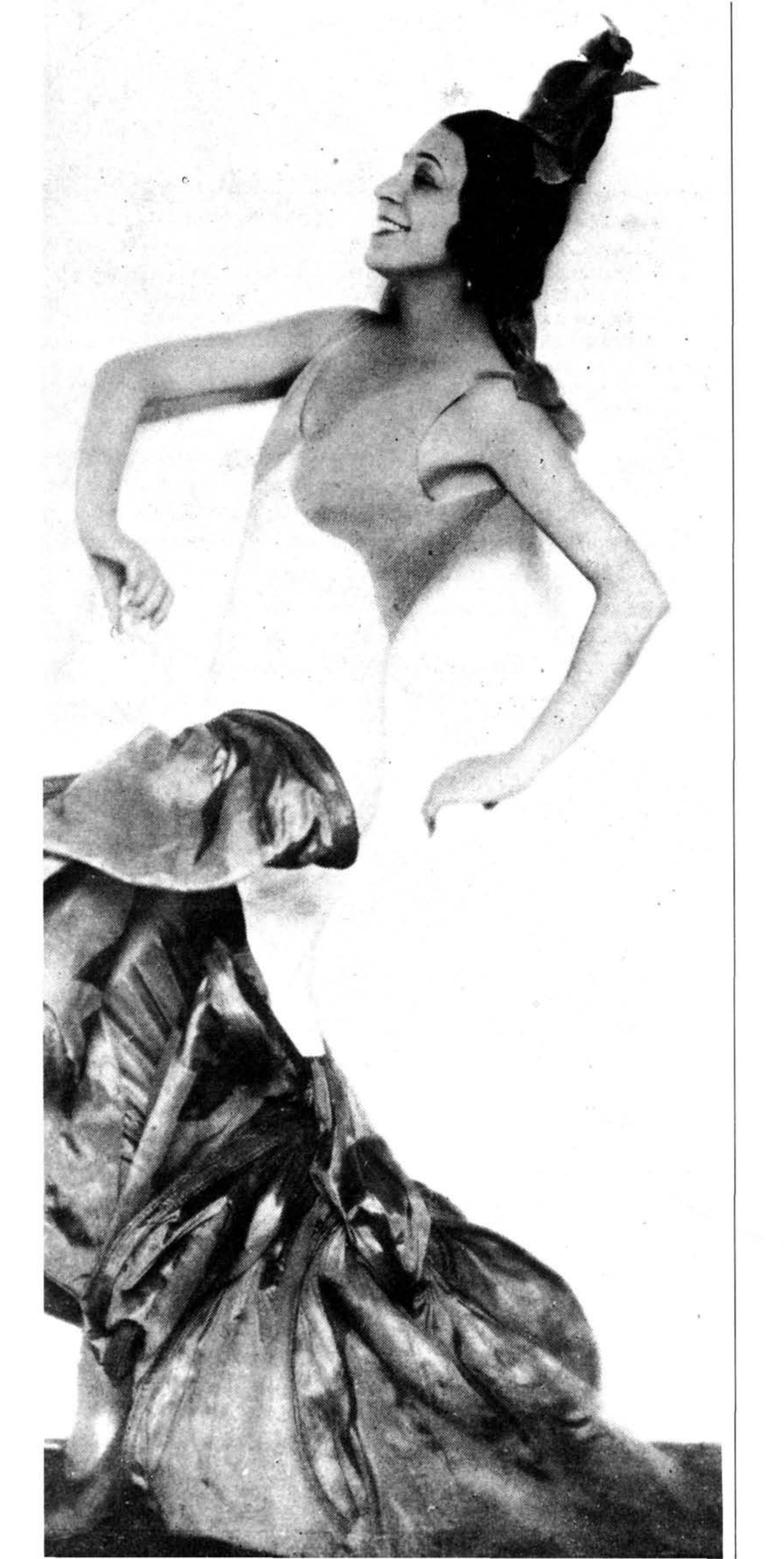
> ...los intelectuales y la élite de Madrid le hicieron un homenaje, llevándola nada menos que al Ateneo, desde las crujientes tablas del Romea. Y el público iba por ella, un público aparte, lo que dio lugar a que el empresario de aquel teatrito organizase unos «Jueves *Argentina*», en que sólo actuaba ella, origen de los futuros recitales de baile, que también ella creó, como cuanto se relaciona con esta era del baile español[3].

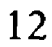
En 1906, la *Argentina* ha adquirido cierta popularidad. Su nombre figura junto al de la Fornarina, Mata-Hari, Pastora Imperio, Candelaria Medina, la Monteverde... en el Central Kursaal de Madrid. Era un frontón para jugar a la pelota vasca, situado en la plaza del Carmen, que, por las noches, se convertía en sala de varietés. El público que asistía era de lo más variopinto. Los intelectuales, capitaneados por Valle Inclán, tenían allí su palco reservado. A él solían ir los artistas a descansar después de su actuación. Ricardo Baroja lo describe en su libro *Gente de la Generación del 98.* Con motivo de la boda de Alfonso XIII llegó a Madrid un tren cargado de príncipes de todo el orbe real. Uno de ellos, el marajá de Kapurtala, vio un día a la bailarina Anita Delgado, que salía de un ensayo. La Delgado formaba dúo con su hermana, bajo el nombre de «Hermanas Camelias» y el príncipe se enamoró locamente de Anita. El maharajá no paró hasta llevársela «por las buenas»; es decir, convertida en princesa, a su palacio de «Las mil y una noches». Valle Inclán y su *cónclave* fueron el artífice de esta boda, escribiendo a Anita las más amorosas cartas a su príncipe. El gran escritor gallego disfrutaba en los cafés cantantes. En una entrevista declaraba: «La *Imperio,* la *Tórtola* y la *Argentina* me producen una gran emoción estética».

Primer contrato internacional

Antonia Mercé firma su primer contrato para actuar fuera de España, en el Casino Internacional de Figueira de Foz, en Portugal. Es también el primer país que visita la que será un día artista de fama internacional. ¿Cómo es la bailarina, físicamente, en esta épo-

[3] *Máximo Díaz de Quijano. «Antonia Mercé». Estudios Escénicos.* Cuadernos del Instituto del Teatro, *nº. 3. Barcelona, 1958, p. 90.*



ca? Fuera del escenario no es una mujer atractiva, mejor dicho, su belleza no es la que dictan los cánones del momento:

...es una joven de boca grande y frente bien modelada, tez morena, ojos grandes y húmedos, con unas ojeras trémulas y moradas. Toda ella es nerviosa y sacudida de estremecimientos, delgada y angulosa, con una gracia especial y febril muy tensa. Con manos y pies grandes, su rostro luengo y equilo algo descuadernada de figura y los pies un tanto zancudos, apenas aparece en escena lo supera todo con la gracia de sus movimientos y la suprema sugestión de sus ademanes, de su gesto. Es la danzarina más humana, más suave y enternecedora que ha conocido el baile español[4].

Antonia Mercé alterna las actuaciones de sus inicios en salones, cafés concert y teatros del género, con sus interpretaciones como bailarina y canzonetista en las salas de cine. Tras las largas películas, divididas en episodios, como *Los misterios de Nueva York*, en los cines daban una segunda parte de varietés. El mismo pianista que animaba las escenas cinematográficas del cine mudo de la época, acompañaba a las artistas de varietés. Antonia empieza a viajar por España. En Barcelona debuta en el teatro Arnau, en Eldorado, en el Salón Doré. En la publicación *La tierra cartagenera*, de 12 de julio de 1908, podemos leer: «La notable artista de baile *Bella Argentina* hizo anoche su aparición en este favorecido salón y como en todas las campañas que ha realizado aquí, la «reina de la farruca» obtuvo un gran éxito». Actúa en el madrileño Salón Novelty, en el Teatro Príncipe Alfonso, en el Gran Café Teatro de Madrid. Su actuación en el Salón Madrid es destacada por el cronista Cristóbal de Castro, entre sus compañeras La Fornarina, Amalia Molina, Pura Martínez, la Bella Monteverde, la Esmeralda. Su nombre se va consolidando como artista insólita, que se aparta de los estereotipos académicos. Impone una estética a sus actuaciones. Sus inquietudes artísticas, intelectuales y creativas la empujan hacia tendencias renovadoras. Pero no es fácil descollar en aquellos ambientes de «alterne» y timbas del «siete y medio».

En 1909 siguen sus actuaciones en el Teatro Variedades, en el Salón Artístico, en el Pabellón Fino y en el Cine Martín, con números mixtos de cante y baile, después de las bélicas escenas, en la pantalla, de la campaña de Melilla. Antonia anima el espectáculo con el número del columpio, que se hará muy popular. Era el comienzo del destape por los pies. Por encima de las cabezas de los encandilados espectadores volaban las enaguas de las vedettes y aquellas vislumbradas pantorrillas destellaban morbo.

El sueño de París

Un año más tarde, en 1910, Antonia actúa por primera vez en París. Francia es un país por el que siente especial atracción, quizá porque ha estudiado su idioma desde niña. En la Ciudad-Luz debuta en los Campos Elíseos, en *Le Jardin de Paris*. De aquí pasa al *Moulin Rouge*, donde estrena la revista *L'amour en Espagne*, de Quinito Valverde, cuya música alcanzará gran popularidad. Tiene como compañeros de baile a Antonio Bilbao y al

[4] *Montsalvatge-Luján*, op. cit., *pp. 55-56.*



célebre Mojigango. *Argentina* no pasa desapercibida para la crítica. En la revista *Comoedia*, del 28 de septiembre, el crítico Emery destaca: «...Pero el entusiamo, la adoración de los espectadores acogían sobre todo a esta pequeña bailarina que debutaba, si no me equivoco, ayer tarde, sobre un escenario parisino... esta maravillosa *Argentina* será mañana uno de nuestros ídolos».

Para Antonia Mercé había llegado el tiempo de los contratos, las giras, las salidas al extranjero. Y pronto las cabeceras de cartel. En febrero de 1912 vuelve a París, al famoso Olympia, con *La rose de Granade*, de Valverde, una obra de raigambre popular y de gran colorido. Es una fantasía sin grandes pretensiones sobre las corridas de toros. En una conferencia sobre *Argentina*, de Guy de Pourtalès, nos detalla la coreografía creada por la propia artista:

> Madame Argentina la ha descompuesto en un principio en un paso de dos por cuatro, después de tres por ocho y para finalizar en dos por cuatro. Esa síntesis de la corrida es de lo más espectacular y pintoresca. Encontrarán en ella el lado festivo y espectacular, los caballos, las banderillas... No es ningún *sketch*, sino una síntesis científicamente deducida del movimiento general de la corrida[5].

En abril de 1912 actúa en Montecarlo, con la opereta flamenca *La bella sevillana*. Y el 15 de junio, en Madrid, el escultor Sebastián Miranda le ofrece un homenaje, en el que le entrega el retrato que le ha hecho a la artista Anselmo Miguel Nieto y en el que estampan su firma intelectuales y artistas: Cánovas Cervantes, Tomás Borrás, Luis Bagaría, los hermanos Alvarez Quintero, Jacinto Benavente, Luis Bello, Manuel Tovar, Romero de Torres, Julio Antonio, Ayala, que han seguido con admiración su trayectoria artística.

Detenida por las autoridades alemanas

Argentina vive los años de la anteguerra de 1914, principalmente en París. Actúa en el *Music-Hall, Jardin de Paris, Concert Mayol, Moulin Rouge, Olympia* y *Ambassadeurs*. Hace tournées por Alemania, Bélgica, Inglaterra y Rusia. En 1914 entra a formar parte, como primera bailarina, de una compañía española: *Embrujo de Sevilla*, con contratos en la capital francesa y en Londres. Tiene por compañeros a tres grandes del baile flamenco: «Fayico», el rey de las farrucas; Antonio de Bilbao, genial en las «alegrías» y en los «zapateados», y a «Realito», maestro en el baile sevillano.

En el París de la anteguerra triunfa el tango «lustroso y engomado». La gran Eleonora Duse, si representa obras de escasa calidad literaria, el milagro de su arte las hace triunfar. A Sarah Bernhardt le escriben las obras a medida de su talento «empenachado, majestuoso y fértil». Picasso inventa el cubismo. Los cuadros de María Blanchard asombran por su valentía y delicadeza. El «music-hall» alcanza su mayor apogeo. El árbitro de la moda es el modisto Poiret, que acentúa con sutileza las formas femeninas. La moda masculina es severa: bigote, barba y levita.

5 *Guy de Pourtalès. «La genialidad de la danza». Conferencia, París, 23-11-1933.*



Al estallar la Gran Guerra, *Argentina* está actuando en Moscú. Antonia Mercé decide trasladarse a Francia, pero tras una serie de peripecias, es detenida por las autoridades alemanas, cuando iba camino de París. Merced a la intervención del gobierno español es puesta en libertad. No acaba aquí el peligro, el barco en que viaja está a punto de naufragar. Su estancia en París será breve.

Boda en Buenos Aires

Estos años son decisivos para el arte de Antonia Mercé. Ha ido ascendiendo los peldaños del éxito conscientemente, sin tregua ni monotonía. Mientras, depuraba su arte con intensos ejercicios, estudio y observación. Ha aprendido mucho mirando. Tanto, que en 1915, cuando llega la aventura americana, que durará tres años, decide poner en práctica un viejo sueño acariciado: llevar el baile español del tablao al escenario, acompañada de una guitarra o un piano. Ella sola, como el torero en la plaza, va a hacer los recitales que andando el tiempo serán espectáculos multitudinarios, como los del Trocadero, en París, cada verano, con 5.000 plazas vendidas en una jornada.

La gira americana empieza en Buenos Aires, a principios de mayo de 1915. El mismo día del debut Antonia Mercé conoce a Carlos Marcelo Paz. El amor irrumpe, incontenible, en su vida. El 23 de junio se celebra el matrimonio civil y el 5 de agosto el religioso, en la basílica de Nuestra Señora de la Merced de la calle Reconquista. En la partida de casamiento la novia consta como «hija de padres desconocidos». Antonia tiene 24 años y Marcelo 31. Con la súbita determinación de *Argentina* se podría aventurar que el amor ha invadido su vida como un huracán, haciendo tabla rasa a su paso. Para desolación de admiradores y empresarios, la bailarina decide retirarse del teatro. Pero sólo será una escapada de chiquilla, que no ha conocido el amor hasta entonces. Porque, no han pasado tres meses, cuando vuelve entregada a su amor de siempre: su arte. La razón, o cierta razón, de su repentina vuelta al escenario, la encontramos en las declaraciones del matrimonio a *El caballero audaz*, a su regreso a España, tres años después:

> —...me moría sin cultivar mi arte: lo necesito para el alma y para el cuerpo.
> —¿Cómo para el cuerpo? —pregunta el periodista—.
> —Es muy artrítica —aclaró el marido—, y en cuanto hace vida de quietud la asaltan fuertes dolores.[6]

Pues ¡viva la artritis!, que devolvía a los escenarios a la gran *Argentina*.

En los primeros días de agosto reaparece en Buenos Aires. Después debuta en Montevideo y la crítica elogia «la línea escultórica de su expresión estética»[7]. A su regreso actúa de nuevo en Buenos Aires. La prensa exalta su «Ritmo interior, emotividad poética, elegancia, plasticidad; todo canta un himno a la gracia, todo es, en su arte, una jocunda exaltación de la alegría de vivir»[8].

A mediados de noviembre de 1915 la admiran por primera vez los públicos de Chile. Reconocen que *Argentina* ha hecho de la danza española, la «danza universal». «Vibra

[6] El Caballero Audaz, op. cit., *p. 601.*

[7] *ENN.* El Día. *Montevideo, 11-9-1915.*

[8] *Rómulo G. Crespo.* La Razón. *Buenos Aires, 3-10-1915.*



Antonia Mercé, *La Argentina,* fue también una de las mujeres más bellas y elegantes de su tiempo

en ella la belleza subconsciente de las aguas, de la luz, del sonido; es su espíritu gemelo del de la mujer que, allá en los primitivos tiempos, ensayara, reflejándose en el espejo de las fuentes, la gracia fugitiva de la primera danza, que tuvo todo el natural encanto del sonido hecho vida y mujer»[9].

En Lima la llaman la mujer euritmia, porque no hay «cadencia que no traduzca su baile, ni ritmo que no tejan sus pies, ni armonía que no brote de su contorno. Verla bailar educa el gusto, como oír bella música el sentimiento... Artista ponderada y profunda ha sabido espiritualizar la materia y dar cuerpo a la gracia. Sus actitudes tienen temblor de alas como las aves y plegamientos de hojas como las flores... D'Annunzio ha dicho que todo el cuerpo de la Gioconda era como una mirada. *La Argentina* es la Gioconda del baile»[10].

En el «Maxine Elliot's» de Nueva York

El 10 de febrero de 1916, Argentina se presenta en el teatro «Maxine Elliott's». Llega precedida de un firme prestigio que confirma en su primera aparición en un fiesta que se da en su honor en el «Colony-Club». El nombre de la bailarina española lo había anunciado la prensa, con motivo del estreno de la ópera *Goyescas*, del maestro Enrique Granados. Antonia Mercé debía bailar algunas danzas de esta obra. En torno a su persona existía curiosidad por conocer al modelo vivo de la escultura que le había hecho el príncipe Paul de Troubetzkoy, que se exhibía en el *Hispanic Museum*. Estas circunstancias atrajeron al «Maxine Elliott's» a un público intelectual y artístico y a la alta sociedad neoyorquina.

Argentina presenta once danzas de lo más característico de la coreografía española, con música de Rucker, Granados, Massenet *(Madrileña* y *Sevillanas);* Milano *(Lulú-fado);* Valverde *(Mi chiquilla, Ché, amigo* y *Alegrías).* La acompaña la orquesta «Little Symphony», dirigida por George Barrére.

Para su debut en Nueva York, Enrique Granados le ha escrito la *Danza de los ojos verdes* que iba a ser la obra póstuma del compositor catalán. Su interpretación fue muy aplaudida, y la intérprete, transfirió graciosamente los honores al autor que se encontraba en un palco, junto a Lucrecia Bori y Andrés Perelló de Segurola. El clamoroso éxito fue recogido por la prensa neoyorquina: *New York Herald, New York World, New York Sun, New York America, Musical America,* entre otros. *New York Times,* en su edición de 11 de febrero proclamaba:

> Una bailarina española que se hace llamar *Argentina* hizo aquí su primera aparición en público en el teatro «Maxine Elliott's» ayer tarde. *La Argentina* es una artista con mucha habilidad y buen gusto. Está dotada de una gran belleza personal en el tipo español; de la hermosura refinada de la alta clase de mujeres de su raza, e igualmente demuestra esto en el brío de las danzas que ejecuta delicadamente, y no por medio del vigor o simple dominio muscular... Es también una virtuosa en el manejo de las castañuelas, en lo que jamás ha sido superada aquí. Sus efectos con estos pequeños instrumentos son sencillamente maravillosos.

[9] *J. Bustamante Ballivian.* El Mercurio. *Santiago (Chile), 17-11-1915.*

[10] *Óscar Miró Quesada (Racso).* El Comercio, *Lima, 13-12-1915.*



Unida a esta habilidad, un perfecto sentido del ritmo da a su espectáculo una excepcional perfección. Sus vestidos son de un gusto exquisito; su expresión facial jamás es altisonante y crea por completo un hechicero cuadro.

El *Musical America* destacaba:

Su fascinadora cara, su perfecto sentido del ritmo, su flexibilidad combinada con dificultosos y complicados pasos de baile, causaron una admiración sin límites. Jamás, sin ninguna exageración, se ha visto en Nueva York una bailarina más artísticamente perfecta en su esfera de trabajo, más airosa y más elegante que *Argentina* [11].

Antes de regresar a Europa *Argentina* actúa en Cuba, a finales de enero de 1917. Prosigue su gira por Caracas y termina en México en agosto, con el homenaje de los obreros mexicanos, que le ofrecen una medalla de oro.

El esplendor del triunfo

En 1918, Antonia Mercé vuelve triunfante a España. Se ha convertido en una figura de prestigio internacional. A nuestro país han ido llegando los rumores de sus éxitos, pero la exacta dimensión de su arte es todavía desconocida en su tierra. Tras una giras en las que la acompaña el charlista Federico García Sanchís, que explica sus danzas, estrena en Madrid *Los jardines de Aranjuez*, con partituras de Albéniz, Ravel, Fauré y Chabrier, y la colaboración plástica del pintor Sert. Acabadas sus actuaciones regresa a Francia. Enrique Fernández Arbós, director de la Orquesta Sinfónica de Madrid y amigo personal de la artista, le sugiere que inicie sus actuaciones en San Juan de Luz, punto de encuentro de diletantes parisinos, que viven allí refugiados de la guerra. Se presenta en «La Réserve» de Ciboure. Los críticos Pierre Laffitte y Robert Ochs son los encargados de organizar su reaparición en París. Robert Ochs, propietario del parisino teatro Fémina y de la revista del mismo nombre, será la persona que ocupará para siempre el corazón de Antonia. El amor de Ochs por la bailarina irá más allá de la muerte.

Argentina reaparece en París, en el *Ambassadeurs* y en el *Moulin Rouge*, acompañada al piano por Joaquín Nin. Al acabar aquí emprenden una gira europea. Nin dedica a Antonia su *Danza Ibérica*. Por estas fechas conoce al prestigioso Arnold Meckel, que se encargará en exclusividad de sus representaciones.

En las noches desbordantes del París de la postguerra, relucen a la luz del neón los nombres de las estrellas fulgurantes del music-hall: Mistinguett, Maurice Chevalier, Josephine Baker... y Antonia Mercé *Argentina*...

El amor brujo

Este ballet lo estrenó Antonia Mercé en 1925, en el parisino *Trianon-Lyrique*, en el marco de los conciertos de Marguerite Beriza. Manuel de Falla compuso la música y María

[11] *H. Birbaum.* Musical America. *Nueva York, 19-2-1916.*

Lejárraga de Martínez Sierra escribió el libreto. El músico y la escritora se fueron a Granada para inspirarse en lo que en un principio llamaron «Gitanerías». Estaba destinado a Pastora Imperio, quien lo estrenó en el madrileño teatro Lara, el 15 de abril de 1915. La obra más acabada y definitiva del maestro gaditano, cuya partitura ha sido interpretada por todas las grandes orquestas del mundo e incluida en los repartos de los más importantes ballets universales, el día del estreno no obtuvo el aplauso del público ni de la crítica. La prensa la tildó de falta de «carácter español». Éste y otros juicios análogos no lograron desmoralizar a Falla; le gratificaba que los gitanos que lo interpretaban, familiares de Pastora Inperio, sintieran su música «como cosa propia». La obra no pasó, sin embargo, inadvertida para todos. Cuenta Jaime Pahissa que Paco Meana, que presenciaba el estreno junto al maestro Vives, le oyó comentar: «Esta música es muy buena y correrá el mundo».

La vida de *El amor brujo*, como obra escénica, fue efímera. La orquestación era reducida, pues fue compuesta para «varietés». Falla se propuso ampliarla e introdujo otros instrumentos. A su vez, María Lejárraga desarrolló su argumento.

Argentina con Falla en Granada

Cuando Antonia Mercé se decide a montar *El amor brujo* en París, lleva ya cuatro años estudiando la obra. Desde un principio le pide al maestro Falla su asesoramiento. Hace algún viaje a Granada, entre un contrato y otro, para precisar detalles y poner a don Manuel en antecedentes de sus proyectos coreográficos. Estudia los antiguos ritos gitanos y va a buscarlos a sus fuentes, como suele hacer con los bailes folclóricos, regionales y locales. Así, un día, se entera de que en Salamanca un viejo conoce los pasos de un baile charro, se traslada allí para aprender aquellos «vestigios» en trance de desaparición. Otro día es un trenzado de una jota aragonesa, de pasos cortos y menudos, pasos olvidados que ella rescata y reactualiza para nuestro folclore e incluye en su repertorio. *Argentina* valoraba mucho los bailes regionales, creía que: «El baile popular español no es una diversión, sino un arte».

Y llega el 22 de mayo, día de la presentación de *El amor brujo*. El programa estaba compuesto por *La carroza del Santo Sacramento*, de Gosseurs, inspirada en la obra de Merimée; de la *Historia del soldado*, de Stravinsky, y la obra de Falla. Precedió al ballet del compositor andaluz, el de Stravinsky, que fue acogido con vivas protestas. Falla asistía a la función, acompañado por su hermana María del Carmen, Madame Debussy, Eduardo Marquina, Andrés Segovia, el poeta Díez Canedo, el pintor Miguel del Pino y Juan Gisbert, que fueron testigos del sufrimiento de don Manuel ante la repulsa del público a la obra de su compañero Stravinsky. Eduardo Marquina dijo: «¿Qué nos pasará ahora a nosotros?» *Nosotros* era *El amor brujo*. La incógnita se despejó pronto:

> Desde los primeros acordes —ha contado Juan Gisbert— el público estaba ya fascinado. Los aplausos se repitieron en toda la obra y cuando al fin llegó la «Danza del fuego»,



y cayó el telón, el entusiasmo fue delirante y hubo de bisarse la parte. Antonia Mercé y Vicente Escudero de la mano de Falla fueron paseados en triunfo por el escenario.

Argentina quedó aquella noche unánimemente consagrada por la crítica francesa. Jaime Pahissa escribió:

> Hasta aquel momento *Argentina* no era lo que fue después de haber presentado *El amor brujo*. Pero tampoco, dice Falla, *El amor brujo*, como ballet, hubiera sido lo que es, una vez que lo hubo creado *Argentina*, en París.

El estreno de *El amor brujo* señala una fecha definitiva para la coreografía española, con decorados y figurines de G. Bacarizas. El éxito de Argentina y Escudero en París, se repetirá por Europa y América.

Tras el estreno Manuel de Falla vuelve a su carmen granadino de La Antequeruela, muy satisfecho de la versión coreográfica de su obra. Poco después le escribe a Antonia Mercé:

> Mi querida amiga: Ya habrá supuesto usted la causa de mi silencio. Aún sufro las consecuencias del tremendo cansancio del viaje, agarrado en Madrid con un comienzo de gripe y aquí en Granada con trabajos urgentes de edición. Cuando terminaba mi labor diaria no me quedaban fuerzas ni para hablar. Pero cuantísimo le he agradecido su carta, y con qué emoción he leído cuanto me dice de la última de *El amor brujo* que tanto debe a su arte espléndido. ¡Yo no me lo imagino ya sin la colaboración de usted! ¡Se lo aseguro! y así tendrá que ser.
>
> Espero con impaciencia las fotos. Si no le he mandado la partitura, ha sido por la razón única de no haber aún recibido los ejemplares que he pedido para usted. En cuanto llegue se la enviaré a usted y en doble alegría, puesto que de mi envío depende el suyo, según es ley del *toma y daca* que respeto tanto como lamento en esta ocasión.
>
> ¿Sigue usted pensando en venir a Granada por el otoño?
>
> Una vez más toda mi gratitud y admiración con el saludo efusivo de su muy devoto amigo,
> Manuel de Falla.

Esta carta se conserva en la biblioteca del Museo del Teatro de Barcelona, así como la partitura de *El amor brujo*, que el compositor esperaba recibir y que le envió, después, desde Granada. En uno de los ejemplares escribió: «A Argentina, Candelas, la admirable, en recuerdo emocionado de su espléndida creación de *El amor brujo*, en París». A su vez la bailarina le envía las fotos prometidas. En una de ellas en que aparece caracterizada en su papel de Candelas, estampó la siguiente dedicatoria: «Al maestro, al amigo Falla para que no olvide esta Candelas de su *Amor brujo*. Con devoción».

La reina de las castañuelas

Éste fue otro de los grandes títulos de *Argentina*. Testigo tan documentado como Vicente Escudero, reconoce que Antonia Mercé llegó a alcanzar el grado máximo de expresión logrado con unas castañuelas. Un día, el gran bailarín le preguntó cómo conseguía arrancar sonidos tan diferentes a esos «dos cachitos de madera». A él le parecía una pres-



tidigitadora que constantemente estuviera cogiendo en el aire castañuelas distintas, sin que nadie supiera de dónde las sacaba:

—No vale la pena hablar de ello —le respondió Antonia—; esto no se aprende, viene de lejos... Y sonriendo alargó una de sus manos y produjo un pianísimo que parecía acabado de llegar de no se sabe dónde[12].

La prodigiosa habilidad de *Argentina* con las castañuelas tuvo origen en el malestar que le causaban las malas artes de los demás. Ella lo contó así:

Cuando era pequeña (cinco años acaso) constantemente oía en casa de mis padres, que daban lecciones de baile, el ruido pesado y monótono de grandes castañuelas.

Este ruido antimusical me irritaba hasta tal punto que me refugiaba en la última habitación de la casa para no percibir su eco. Allí ejercitaba mis dedos de niña sobre un par de castañuelas, muy chiquitas, que mi padre me había regalado, esforzándome inconscientemente —a esa edad no se razona— para sacar a mi instrumeno sonidos que no me hiriesen los oídos, como los otros.

Tales fueron mis comienzos en el arte que practico, y puedo muy bien decir que el gusto que tomé a mis castañuelas me vino del disgusto que me inspiraban las de los demás.

Poco a poco, lo que no era sino instinto se transformó en voluntad decidida, y me puse a estudiar minuciosamente la manera de obtener con la punta de mis dedos sonoridades cada vez más pronunciadas. Buscaba la razón del por qué, hasta aquel momento, las castañuelas, en vez de ser dóciles a los dedos, les oponían constantemente el obstáculo de su pesada uniformidad. ¿Sería a causa de los cordones y haría falta modificar su espesor? ¿Convendría agrandar o disminuir el diámetro de los agujeros por donde pasaban estos cordones? ¿Debería acentuarse, más o menos, la concavidad de la propia castañuela? Por fin fue este problema el que atrajo mi atención.

Entonces encargué al fabricante toda una gama de castañuelas de concavidades distintas. Éste se enfureció, diciendo que si pretendía enseñarle su oficio. Le respondí que por mi parte podía vender al mundo entero las castañuelas que venía fabricando, pero que en cuanto a mí, necesitaba otras. Y de esta manera fue como conseguí, al fin, mis propósitos[13].

Esta experiencia trató de ponerla en práctica Vicente Escudero, pero el artista vallisoletano no conseguía el efecto apetecido, entonces decidió cambiar la madera, por el hierro, el bronce y el aluminio. En una fundición pidió que le fabricaran un par de castañuelas en cada uno de estos metales. Hicieron gran cantidad de pruebas hasta que lograron unas que sonaban bien. Y las estrenó en un concierto en la Sala Pleyel de París. En los medios artísticos las castañuelas metálicas causaron verdadero estupor y encontradas opiniones. *Argentina*, al conocer la noticia, exclamó: «Sólo un loco podía haber tenido semejante idea»[14].

Acerca del arte de la *Argentina* con las castañuelas, Vicente Escudero, en sus memorias, ha escrito: «Yo creo que el secreto estaba en ella y se lo llevó a la Gloria para siempre pues, hasta el presente, nadie ha logrado dar con él, ni lo conseguirá. Porque aunque fue la creadora de esta escuela que hoy todos cultivan, les falta el genio del maestro»[15].

Los hermanos Alvarez Quintero decían en un soneto a *Argentina:*

La voz del baile en sus palillos suena,
persuasiva, insistente, misteriosa,

[12] *Vicente Escudero.* Mi baile. *Ed. Montaner y Simón, S.A., Barcelona, 1947, p. 13.*
[13] *Vicente Escudero,* op. cit., *p. 14.*
[14] *Vicente Escudero,* op. cit., *p. 15.*
[15] *Vicente Escudero,* op. cit., *p. 15.*



con charla apasionada o amorosa,
con fresca risa, que vibrando atruena...

Modelo de Clará

El 17 de julio de 1927, *Argentina* inicia sus recitales en solitario, acompañada por la pianista Carmencita Pérez, en el teatro de los Campos Elíseos, de París. El éxito es delirante. En Roma estrena *El fandango del candil,* pantomina de danza en un acto de Cipriano Rivas Cherif, con música de Gustavo Durán. Después actúa con el mismo programa en Estocolmo. A su regreso a París, conoce al escultor José Clará. Entusiasmado por la plasticidad de su coreografía le pide permiso para hacer apuntes de sus danzas. La bailarina accede ilusionada a la solicitud del célebre artista para quien ha posado ya la gran Isadora Duncan. Clará plasmará con trazo rotundo y directo, la fuerza ingrávida, los movimientos sutiles, vigorosos, estilizados, sensuales, llenos de magia, gracia, elegancia, pasión, de una *Argentina* consagrada, que hace exclamar a la crítica francesa: «Je ne connais rien plus beau, ni dans les danses de Karsavina, celles de Paulova, ni dans celles d'aucune autre célèbre artiste» [16].

Compañía de ballets españoles

Arnold Mechel organiza a *Argentina* una nueva gira alrededor del mundo, de las cinco que llevará a cabo: Egipto, la India, Filipinas, Saigón, Shangai, Tokio, Filadelfia, Checoslovaquia, Austria, Suecia, Italia, Inglaterra. En todas partes aplauden y proclaman su arte excepcional. A su regreso realiza un proyecto largamente madurado: la formación de una compañía de bailes españoles. Ella misma viene a España a seleccionar a los artistas que compondrán su cuerpo de baile: Carmen «la Joselito»; Francisco León, «Frasquillo»; Juan Martínez; Irene Ibáñez; Juares y Masó... La *Opera Comique,* de París, es el escenario del debut, en mayo de 1928. El programa lo integran obras de Albéniz, Granados, Falla, Turina, Esplá, Halffter y Durán... [17]

Para el estreno de *Triana,* Joaquín Nin presentó a Antonia Mercé al pianista Luis Galve. Galve evocó con devoción aquellos días de preparación y ensayos del ballet. *Argentina* era ya el ídolo de París. «...se sentía envuelta en esos mimos que el público francés reserva a sus elegidos» [18]. Los duros ensayos en los que había que interpretar durante horas y horas las piezas que componían el ballet: *El Albaicín, Corpus de Sevilla, Triana,* habían agotado a varios pianistas. Nin creyó que el virtuosismo de Galve, unido a su resistencia física y su gran entusiasmo por los conciertos de *Argentina,* lo avalaban como el músico idóneo que necesitaba la bailarina. El encuentro fue en el camerino del teatro de los Campos Elíseos. En la primera toma de contacto pudo comprobar que *Argentina* necesitaba todas las garantías para su colaboración:

[16] *«No conozco nada más bello, ni las danzas de Karsavina, ni las de la Paulova, ni en las de ninguna otra célebre artista».*

[17] *Las obras son:* Juerga, *con texto de Tomás Bretón, música de Julián Bautista y decorados y figurines de Manuel Fontanals.* El Contrabandista, *libreto de Cipriano Rivas Cherif, música de Óscar Esplá y figurines de Salvador Bartolozzi.* Sonatina, *música de Ernesto Halffter decorados y figurines de M. Andreu.* Triana, *sobre música de Albéniz, orquestada por Enrique Fernández Arbós y decorados y figurines de Néstor de la Torre.*

[18] *Luis Galve. «Cinco años con* Argentina. *Recuerdos de la vida y triunfos de Antonia Mercé.» Rev.* Santo y Seña, *Madrid, 23-8-1941, p. 17.*

Hablamos de arte —recuerda—, de música, particularmente, y entonces pude ya descubrir parte del enorme bagaje musical que encerraba su figura artística. A lo largo de nuestra conversación, percibí claramente cómo su fino instinto había sabido orientar el baile hacia la música, no por la música, como otras danzarinas han hecho, y comprendí que por su arte me había atraído desde un principio a su órbita... Una vez el ensayo comenzado, esa mujer, que era una compañera más, se transformaba por encanto, y entonces, al pedir a la llama de su genio creador el caudal de inspiración, su faz cambiaba y con ella todo su ser. Ya sólo quedaba en ella la poesía y su cuerpo era ya nada más que el pretexto ondulante para su alma y el plasmador de todas las maravillas que su cerebro iba concibiendo. ¡Ay de aquel que en esos momentos hubiera tratado de violar su culto o que simplemente desentonase en el ambiente! Toda su bondad, todo el tesoro de su ternura infinita, que tantas veces hacía llegar a cuantos la rodeaban, podía convertirse en una reacción formidable de ira, que si bien pasaba pronto, como en todos los casos temperamentales, no por eso dejaba de ser temible para los que habían de soportarla [19].

Vicente Escudero que conoció bien a la *Argentina* confirmaba la importancia que la artista le concedía a la música y de la seriedad y entrega absoluta que requería de sus colaboradores en el trabajo:

Yo nunca fui gran amigo de la música —escribió Escudero—, de la que hacía solamente el caso imprescindible; ella la admiraba y seguía con fidelidad, ensayando hasta que las dos estaban compenetradas completamente; y sólo entonces presentaba el baile en el escenario, con aquel su maravilloso estilo personal.

Fue Antonia Mercé en la vida una persona encantadora, poseía una simpatía que «asustaba» y su bondad era sólo comparable a su arte. Pero en el trabajo tenía un temperamento fuerte y severo [20].

Algunos días, tras la agotadora jornada del ensayo, solían irse al café Weber, en la rue de la Paix, *Argentina*, el matrimonio Fernández Arbós, Néstor de la Torre, Luis Galve y algunos amigos íntimos. Allí se hablaba de todo; pero el espectro del ensayo general aparecía en la conversación y se continuaba coordinando, ajustando detalles, y se consideraban sugerencias hasta el último momento.

La dedicación de *Argentina* a su arte era absoluta, especialmente ante la preparación de un nuevo espectáculo. Sus nervios permanecían a flor de piel, hasta que el ensayo general, que en Francia es público, actuaba de sedante. El éxito de *Triana* lo calificaría el pianista Galve de *inenarrable* y de apoteósicas todas las funciones en la *Opera Comique*.

En una carta a la bailarina María Ruanova, *Argentina*, como eco de su propia experiencia, ilustra con acierto, los puntos básicos que debe presidir una trayectoria artística:

Confío en que habrá sabido aprovechar todo lo que el saber de Lifar, gran artista, ha podido enseñarle. Unos consejos que se los doy por el gran interés que usted me inspira: estudie mucho, iníciese en la música, lea lo que pueda tener para usted valor para enriquecer su espíritu y conocimientos en general aplicables al baile. No se deje influenciar por nada. Dé suelta a su personalidad y no se ocupe de las rencillas de orden interno del teatro. La única defensa debe ser el mejorarse más y más, y con ello dar la pelea, pero en el escenario y el público como único juez. Nunca apoye su ascenso de categoría ni el éxito en cosas al margen, que son siempre pasajeras y que disminuyen el esfuerzo y la voluntad, y como resultado, anulación del valor real. Toda batalla que tenga que afrontar, básela en el estudio. No olvide que nunca se termina de aprender, que «nunca se ha

[19] *Luis Galve,* op. cit., *p. 17.*

[20] *Vicente Escudero,* op. cit., *pp. 15-16.*



llegado», lo que quiere decir que el sacrificio es «continuo y de siempre». Quisiera que no olvidara nunca estos consejos, que son aplicables a todas las artes[21].

García Lorca: *Elogio a Antonia Mercé*

El 16 de diciembre de 1929 se celebró en la Universidad de Columbia una recepción en honor de *Argentina.* Estuvo organizada por el Instituto de las Españas. Un comité femenino hizo los honores en el salón «Philosophy Hall». Presidió y ofreció el acto Winfred Brown. Asisten profesores, estudiantes e intelectuales. Intervinieron los escritores: Ángel del Río, Gabriel García Maroto, Federico García Lorca. Los primeros versan sobre el arte de la *Argentina* en la historia del baile español y las sugestiones plásticas de su ritmo. El Instituto de las Españas editaría los textos. El poeta granadino, ferviente admirador de la bailarina recita de: *Poema del cante «jondo»:* «Baladilla de los tres ríos, Gráfico de la petenera, Plano de la soleá y Adivinanza de la guitarra». Federico le dedica e ilustra un ejemplar de *Primer Romancero Gitano:* «Para la prodigiosa Antonia Mercé./ Con el cariño y la ardiente admiración de Federico García Lorca./ New York 1929». No se acaba aquí el homenaje de Federico al arte de *Argentina.* En *Elogio a Antonia Mercé,* Lorca analiza el arte de la mujer poseída por el duende de lo flamenco y de lo «jondo»:

> ...Porque une a su intuición nativa de la danza una inteligencia rítmica y una comprensión de las formas de su cuerpo que solamente han tenido los grandes maestros de la danza española, entre los que yo coloco a Joselito, a Lagartijo y sobre todo a Belmonte, que consigue con formas mezquinas un perfil definitivo que pide a voces el plinto romano... Una bailarina española o un cantaor o un torero inventan, no resucitan, crean. Crean un arte único que desaparece con cada uno y que nadie puede imitar.
>
> Aquí quería yo llegar para señalar el arte personalísimo de *La Argentina,* creadora, inventora, indígena y universal. Todas las danzas clásicas de esta gran artista son su palabra única, al mismo tiempo que la palabra de su país, de mi país. España no se repite nunca y ella, siendo antiquísima, poseyendo quizá la gracia de aquellas bailarinas de Cádiz que eran ya famosas en Roma y danzaban en las fiestas imperiales, teniendo el mismo corazón nacional de aquellas espléndidas danzarinas que entusiasmaban al gentío en los dramas de Lope de Vega, baila hoy en New York con un acento propio y siempre recién nacido, inseparable de su cuerpo y que nunca más se podrá repetir[22].

Su estilo fuera del escenario

> En un momento verdaderamente crucial para la moda, Antonia Mercé brilló en París y en el mundo entero por su elegancia. En el hall del «Ritz Vendôme», Antonia era una elegancia internacional. Podía confundírsela con una mujer elegante de cualquier latitud, nunca con una mujer de teatro de aquel tiempo.

Estas palabras son de Marvel, uno de los modistos más cotizados de aquellos tiempos. Tres grandes firmas de la moda universal: Poiret, Cocó Chanel y Jean Patou, llegaron a vestir a Antonia Mercé. Tenía la bailarina española una elegancia innata.

[21] *Carta publicada en el artículo de Raúl Alejandro Apold. «Antonia Mercé que el público no conoce».* El Hogar. *Buenos Aires, 30-8-1935.*

[22] *Francisco García Lorca.* Federico y su mundo. *Alianza Tres. Madrid, 1980, pp. 469-470.*

El buen gusto de *Argentina* la llevaba a eliminar de sus trajes todos los adornos superfluos y barrocos, al contrario de otras artistas y actrices que intentaban continuar siendo centro de atracción fuera de la escena: Isadora Duncan, Tórtola Valencia, Cecile Sorel...

Antonia Mercé aceptó la moda de su época, pero limitándola a sus posibilidades físicas, anatómicas y a su gusto personal. Cuando el famoso modisto Jean Patou descubre las rodillas de sus figurines, *Argentina* acepta la línea de aquel modelo que lo hizo célebre y popular, confeccionado con dos metros de lana azul marino y tres botones de nácar, como único detalle, pero alarga la falda lo suficiente para cubrir sus rodillas. También acepta el distinguido sombrero «cloche», de Lucienne, aunque impone una ligera modificación: inclina la «cloche» hacia atrás de manera que sus ojos, sus bellos ojos, sean visibles.

Algo similar le ocurre con el famoso turbante de Cocó Chanel. Se trataba de un pañuelo que envolvía completamente la cabeza, anudándolo encima de la frente, el gran nudo. *Argentina* suprimió por parecerle una nota exagerada, y redujo el drapeado a lo mínimo... Poco tiempo después las mujeres lucían el turbante en la versión de la Mercé y no en la de Cocó. Otros pequeños triunfos se le atribuyen en los anales de la moda a *Argentina*, en los que siempre puso de manifiesto su personalidad y buen gusto. En el Bosque de Bolonia otorgaron a *Argentina* el premio a la elegancia en automóvil. En Holanda crearon un nuevo clavel con su nombre.

Festivales de música y baile

En el marco de estos festivales, celebrados en el Teatro Español, por la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, actúa *Argentina*, desde el 28 de abril de 1934. En la tercera parte del programa diario, Antonia Mercé ofrece siempre *El amor brujo (Escenas gitanas de Andalucía)*[23]. El reparto lo integraban:

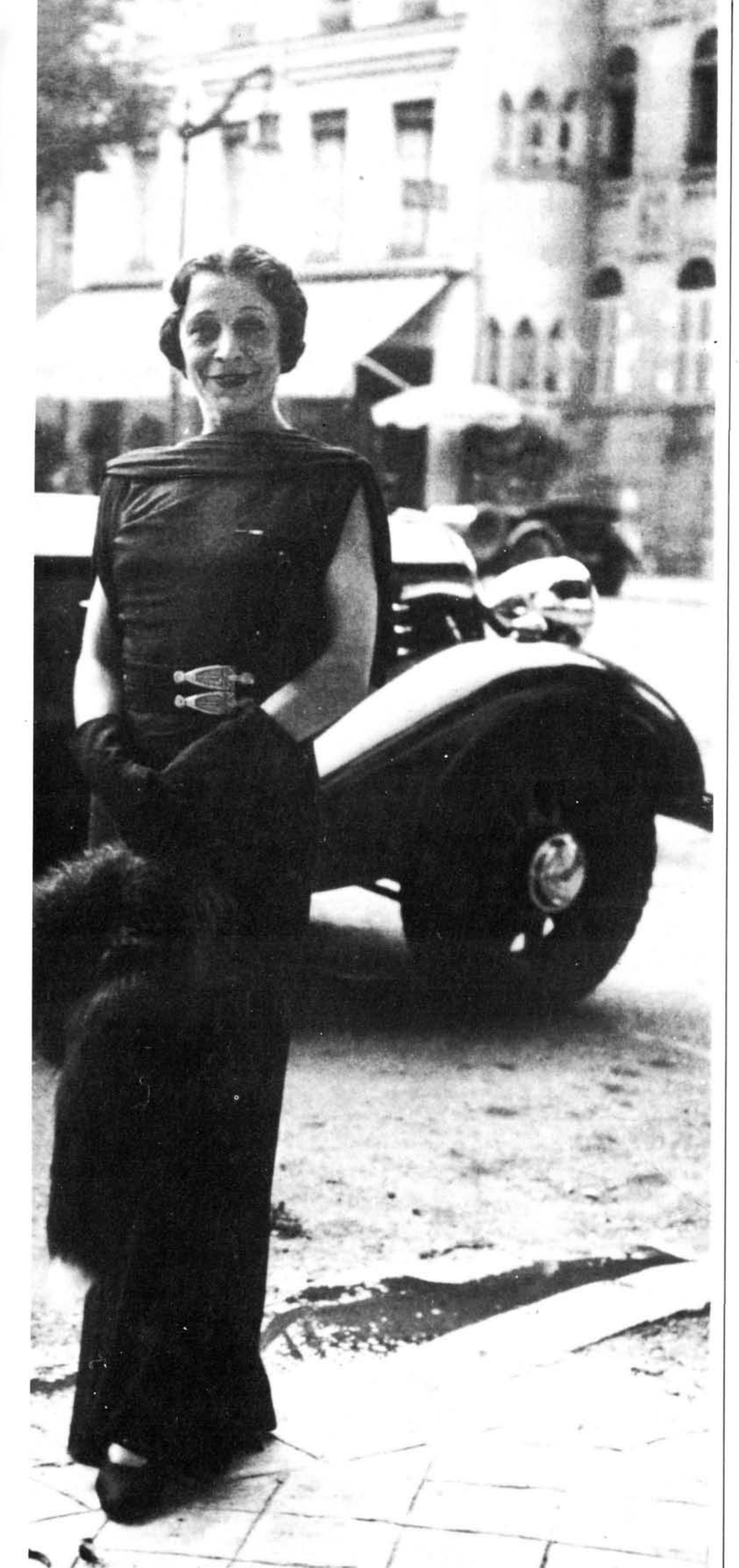
Candelas	ANTONIA MERCE *ARGENTINA*
Lucía	PASTORA IMPERIO
Carmelo	VICENTE ESCUDERO
El Espectro	MIGUEL DE MOLINA[24]

Argentina había actuado en enero de este año en Barcelona y cuando termina los festivales de Madrid, vuelve a Barcelona, en el mes de mayo. Nadie podía imaginar que se estaba despidiendo del público catalán, en el cual tenía tantos admiradores y amigos, como Sebastián Gasch. Cuenta este gran crítico que el «Esbart Catalá de Dansaires» le ofreció una sesión privada para darle a conocer algunos ballets de su repertorio. La bailarina, entusiasmada, los felicitó:

> Qué suerte tenéis los catalanes de poseer estos «esbarts», que con tanto entusiasmo llevan a cabo la ardua tarea de recoger de pueblo en pueblo el tesoro folclórico de vuestra región. De no ser así, se perdería como sucede en la mayor parte de las regiones españolas.

[23] *Otros músicos del festival, interpretados por* Argentina, *en sus bailes eran: Conrado del Campo, «La divina comedia»; Joaquín Turina, «Sinfonía sevillana»; Pedro San Juan, «Iniciación de la liturgia negra»; Manuel de Falla, «Fanfarria inicial»; Julio Gómez, «Canción árabe»; G. Pittaluga, «A.R.B.O.S. (letras danzantes)»; Ernesto Halffter, «Cavatina»; Julián Bautista, «Estrambote»; Óscar Esplá, «Canciones Playeras»; F. de la Viña, «Covadonga» (evocación sinfónica); P. José Antonio San Sebastián, «Acuarelas vascas»...*

[24] *El cuerpo de baile lo integraban: Pilar Monteverde, Ofelia More, Carmen Romero, Carmen Sancha, Pepita Sancha, Paquita Santa Cruz, Carmen Vázquez, Enriqueta Vélez.*



Una de las últimas fotos de *Argentina*, 27-junio-1936



Argentina «bailaora de tablao»

La última vez que *Argentina* actúa en Madrid es el 22 de junio de 1935, en el teatro español. Llega exprofeso de París para tomar parte en un festival a beneficio del «cantaor» y compositor flamenco Fernando Rodríguez «el de Triana». La idea partió de Antonia Mercé al conocer la existencia del original, sin posibilidad económica de edición. La recaudación del espectáculo que llamaron «Exaltación del arte flamenco», se destinaría a la publicación de la valiosa antología flamenca, escrita por el decano del cante Fernando el de Triana. *Argentina* baila aquella noche y a la mañana siguiente parte para Bruselas a cumplir un contrato. La antología «Arte y artistas flamencos», aparece este mismo año y el de «Triana» se la dedica a «Antonia Mercé, la Argentina, paloma mensajera del arte flamenco». En su valioso libro cuenta el de Triana, testigo de excepción del arte de la Mercé, que no sólo era la primera bailarina en el ballet español, sino que también es la mejor «bailaora de tablao... y que puede alternar y aún enseñar a las mejores bailaoras de bata... Cuando llega a Madrid –prosigue–, sus amigos la obsequian con una fiesta de género andaluz. Se reúnen los cantaores, los tocaores y bailaores de más crédito, y hasta los viejos, ya retirados. Acuden para trabajar una noche para ella sola. Se hace arte por todo lo alto. Y después de que todos han agotado su repertorio, para que los oiga y vea la *Argentina,* es entonces ella la que se arranca a bailar, para que la vean los otros artistas. Así la hemos visto bailar nosotros, después de las más renombradas maestras y creadoras, acompañadas por los mejores guitarristas. Y ese es el mérito: que Antonia baila tan clásico y tan flamenco como las maestras, y que eran ellas y los profesionales del jondo los que más se entusiasmaban con ella»[25].

Esta opinión debió de agradar sumamente a *Argentina,* por venir de persona tan autorizada y salir al paso de los rumores de cierta crítica española que ponía reparos a su baile «jondo».

La mejor bailarina del universo

Este título se lo da «el de Triana». Y además dice contundente: «...y eso no hay quien lo mueva».

En 1935, *Argentina* realiza su última vuelta al mundo. Regresa de América en marzo de 1936. Viene muy cansada, los recitales han agotado su cuerpo. En París le espera un programa, sin opción al descanso: conferencia con Paul Valéry, en la Université des Annales, la bailarina ilustra con sus danzas, los conceptos que expone el poeta[26]. Gala de beneficencia en la «Comédie française». Recital en la Ópera y una gala en la Salle Pleyel, acompañada por la Orquesta Sinfónica de París, que dirige Pierre Monteux. Los días 19, 22, 24 y 26 da sus últimas representaciones de *El amor brujo* en la Ópera, dirigida por Paul Paray. El 27 de junio aparece en público por última vez en París. Da una conferencia sobre «El lenguaje y las líneas». Monique Paravicini, bailarina, gran admiradora de *Argentina* y hoy presidenta de la Asociación Internacional «Les Amis d'Argentina», fundada

[25] *Fernando Rodríguez «el de Triana».* Arte y artistas flamencos, *Madrid, 1935, pp. 285-286.*

[26] *Paul Valéry,* La Danza, *conferencia, con la eminente participación de* Argentina. Diario de la Universidad de los Annales. *Año XXX. La Bruyere. París, 1-11-1936. De la conferencia dieron dos sesiones el 5-2-1936.*



en París en 1937, ha escrito que, hablando como bailando su resplandor era igual de convincente. Paravicini que la siguió en sus recitales franceses desde que era una niña hasta sus últimos espectáculos. Evocando su belleza escénica, dice: «A un kilómetro de distancia se captaba su expresión. Se podía distinguir cuándo estaba contenta o triste, era magnífica. Tenía una cara hecha para el teatro. Tenía un porte de reina, era sublime. Ante ella uno.no se sentía un público anónimo, lejano, en absoluto. Antonia, desde el escenario, parecía ver a todo el mundo, y cada uno sentía la impresión que bailaba para él, en exclusiva» [27].

Tras las últimas actuaciones, Antonia se sintió muy fatigada y los médicos le impusieron descanso. *Argentina* decide tomarse unas vacaciones y elige la costa vasco-francesa, muy cerca de Bayonne, en *Villa Miraflores.*

Argentina valoró y revalorizó nuestro folclore, como nadie lo había hecho hasta entonces. Conocía la cantera inagotable de su riqueza y jamás dejó de extraer de ella enseñanzas. El 18 de julio de 1936, asiste en San Sebastián a un festival de danzas vascas que se celebró en su honor. La gravedad, la solemnidad, el aire litúrgico del folclore del pueblo vasco subyugaban a la bailarina. Veía en estas danzas unas de las más interesantes y profundas del folclore ibérico. Acabado el festival, con las primeras luces del crepúsculo, cruzó *Argentina* la frontera, y con las luces del día se extinguía su vida, fulminada por un colapso. En plena juventud, Antonia Mercé había confesado:

> Me da mucho miedo morirme; pero no quiero llegar a vieja [28].

La muerte le cogió la palabra, se la llevó a los 46 años.

Su desaparición pasó casi desapercibida, porque el estallido de la guerra civil española ocupaba el primer plano de la actualidad en todos los medios informativos.

De la multitud de testimonios que existen sobre *Argentina,* destacamos el de Vicente Escudero, otro genio de la danza. A Antonio Fernández Cid, le confesará:

> ...a Antonia hay que dejarla aparte. Como ella ni ha habido ni habrá. Se ha llevado a la tumba el secreto de su arte. ¡Era prodigiosa! Pero en todo; en gesto, en ritmo, en paradas, en personalidad, en palillos... sobre todo en palillos. ¿Qué haría esa mujer para arrancarles esos sonidos múltiples, asombrosos siempre distintos? Era dueña de una técnica estupenda, pero más, si cabe, de una improvisación que la hacía genial, en el mejor sentido de esta palabra, que a veces se regala. La técnica sola es fría; la improvisación, sin la técnica, un puro «camelo». Sin técnica no hay arte posible, pero sin personalidad el arte se convierte en una ciencia [29].

No termina aquí el fervoroso homenaje de Escudero. Cuando en 1947 publica sus memorias, *Mi baile,* reconoce que en el mundo del espectáculo era notorio que *Argentina* y él no se entendían artísticamente. Ella era disciplinada, «ensayando las 24 horas del día si era preciso»; él, bohemio, estudiaba a ratos, y por eso andaban siempre «como el perro y el gato». No obstante esta confesión, Escudero, con nobleza, admite:

> Es tal la admiración que sentí siempre por el arte de esta genial artista, que he querido dedicarle, no sólo este capítulo, imprescindible escribiendo sobre el baile español, sino todo el libro, como homenaje sincero a su memoria.

[27] *Declaraciones de Monique Paravicini a Antonina Rodrigo. Montecarlo, 25-8-1985.*

[28] *El Caballero Audaz,* op. cit., *p. 603.*

[29] *Antonio Fernández-Cid. «El misterio del baile flamenco. Vicente Escudero. Genio de la danza española». Rev.* La Estafeta Literaria, *Madrid, nº. 35, noviembre, 1945, p. 11.*

Antonia Mercé fue la creadora de una escuela de baile, tan propia, tan genuina, que de ella partieron y a ella vienen a parar cuantos pretendieron o intentar dar universalidad a la danza española.

El arte de la *Argentina* se inspiró en todas aquellas modalidades pintorescas del baile español de fines del siglo pasado que trazaron los pasos de «Los panaderos de la flamenca», «El olé de la Curra», «La maja y el torero»... y repiquetearon en el «ría, ría, pitá» de las «Sevillanas». Pero supo elevar el nivel de estas manifestaciones artísticas populares, y hacerlo comprender y admirar por todos los públicos del mundo.

Al triunfo definitivo de Antonia Mercé contribuyeron eficazmente su cultura artística y una aspiración infinita de depuración estética, ambas necesarias para no caer en lo falso, cosa tan frecuente, por desgracia, en ciertos medios de nuestra actual coreografía [30].

[30] *Vicente Escudero,* op. cit., *pp. 9-10.*

Antonina Rodrigo



Estreno de la versión definitiva de *El amor brujo* en París, con decorados de Bacarizas



América barroca: disimulación y contraste

Para Rubén Bonifaz Nuño

La cuestión central analizada en este texto se refiere al hecho de que tenemos la tendencia a pensar América como el resultado de una mezcla de lo indígena con lo europeo. Este postulado del mestizaje desemboca en una historia económica, política y cultural marcada por el desorden y por la imposibilidad de reproducir cabalmente los patrones europeos. Esta dificultad también marca la formación de una conciencia nacional ambigua, a veces demasiado valorada y, a veces, despreciada en exceso.

Al pensar la cuestión del mestizaje, muchos historiadores del arte presuponen decadencia cultural. Para nosotros, brasileños, mexicanos, chilenos, etcétera, es importante revelar los soportes teóricos responsables por la constitución de la idea del mestizaje, estructuradora de los discursos políticos latinoamericanos.

Para quienes trabajan con las formas de representación y desean comprender América, la estética manierista y barroca es un buen comienzo. Hauser analiza el manierismo como la expresión de una política realista, de la época que corresponde a la segunda derrota de la caballería, una forma de ser elegante de imponer el poder. Al estudiar el barroco en las cortes españolas, lo vincula a la crisis de los estados europeos y a la decadencia[1].

Para nosotros, historiadores de América, el camino a recorrer es otro. América fue reconstruida bajo el signo del barroco y, sin embargo, la decadencia no constituye el hilo conductor de nuestro pasado colonial. Wölfflin, autor de un trabajo que Hau-

[1] *En el libro de Arnold Hauser,* Historia social de la literatura y el arte, *Madrid, Ed. Guadarrama, 1968. Analiza el manierismo y el barroco retomando los «conceptos de arte posclásico, entendido éste como fenómeno de decadencia y de ejercicio manierístico del arte como rutina fijada e imitadora servil de los grandes maestros procedentes del siglo XVII, y fueron desarrollados por primera vez por Bellori en su biografía de Annibale Carracci». A partir de estas consideraciones, Hauser aproxima al manierismo la crisis que «conmueve en el siglo XVI a todo el Occidente y se extiende a todo el campo de la vida política, económica y espiritual».*

Para Hauser el barroco a diferencia del manierismo «significa un importante cambio en la relación entre arte y público: es el fin de la cultura estética que se inició con el Renacimiento y el comienzo de aquella estricta separación entre contenido y forma, en la que la perfección formal ya no sirve de disculpa a ningún desliz ideológico».

ser rechaza, al analizar el barroco, parte del presupuesto de que, en el arte, existen formas cerradas y abiertas[2]. Ésta es, sin duda, una vía de estudio promisora que nos permite, a los latinoamericanos, comenzar innumerables reflexiones tanto sobre la cultura europea, como sobre la cultura indígena, ambas responsables de nuestras matrices culturales.

¿Cuáles son los motivos que llevan al hombre del siglo XVI a la desvalorización del trazo, concentrando la marca esencial de la arquitectura barroca en su carácter «pictórico», en su forma enigmática capaz de contener innumerables universos cognitivos? Desde la Edad Media y especialmente en el Renacimiento, el hombre europeo intentó reproducir la realidad como una forma limitada por sí misma, como un orden construido a partir de un eje central que permite el equilibrio entre las partes. Este equilibrio, tan bien descrito por la estética renacentista, representó en la historia latinoamericana el embrión de la idea de mestizaje, una característica permanentemente convocada por nuestra historiografía como piedra de toque del barroco. La idea de mestizaje fue capaz de atenuar la violencia inicial que presidió la conquista, fue responsable de la construcción de un nuevo orden regido por un principio básico, capaz de crear un nuevo mundo a semejanza del viejo.

La estética renacentista, al revalorizar la figura humana, permitía la fusión de personajes que se encontraban en la escena histórica. Al hacer del hombre el centro del universo, el pensamiento humanista favorecía una percepción del universo indígena centrada en figuras que reproducían la imagen humana, lo que era ajeno a las representaciones nativas de América. Tonantzin, considerada por Sahagún y otros cronistas como la diosa madre, y Guadalupe, Virgen de Extremadura presente en el horizonte espiritual de la conquista, se transformaron en un único personaje, cristianizado, capaz de integrar el universo cultural europeo y, aparentemente, el indígena. Para Lafaye, la devoción por la Virgen de Guadalupe nos permite comprender la formación de una conciencia criolla, punto de partida de una identidad nacional. La hipótesis de Lafaye (entre otros especialistas) se basa, fundamentalmente, en la universalidad del contenido de la figura, del cual se origina un delicado sistema de clasificaciones capaz de enlazar objetos de la cultura indígena y objetos de la cultura europea. Por lo tanto, para Lafaye, la obra colonial significa la yuxtaposición de elementos y no la heterogeneidad. Dice Lafaye:

> El fenómeno central de la formación de la conciencia nacional mexicana es lo que podemos llamar el diálogo de las culturas. Sus efectos asoman a cada paso a lo largo de la historia de Nueva España, pero hay que distinguir sus diferentes niveles. En el campo tecnológico está hecho de cambios y de préstamos; por ejemplo, la imagen europea de la Virgen de Guadalupe fue pintada sobre un tosco tejido de fibra de agave (ayatl), utilizado comúnmente por los indios para hacer capas (tilmatli). Respecto a las creencias, el asunto es evidentemente más complejo, pero encontramos el mismo tipo de intercambios. Reinterpretación de Tonantzin; desafío criollo a España mediante la devoción por la Guadalupe de Tepeyac; imitación de la apologética, de Santiago de Compostela por los apologistas criollos de Santo Tomás-Quetzalcóatl. En este último caso, el espíritu criollo se apoya sobre la imitación consciente de España.

[2] *Heinrich Wölflin en su libro* Renascençza e Barroco, *São Paulo, Ed. Perspectiva, 1989, analiza la naturaleza de la transformación estilística y las razones de sus transformaciones, planteándonos una serie de cuestiones relacionadas con el estilo pictórico, las grandes dimensiones típicas del barroco y los efectos de masa. Gran parte de estos presupuestos analizados de forma admirable por el autor, servirán de inspiración para la elaboración de este artículo.*



La voluntad de ruptura —con España— de los mexicanos no impide el mimetismo frente al lenguaje y las creencias peninsulares[3].

Muchos son los autores que, como Lafaye, se refieren a la construcción de una identidad latinoamericana basándose en estas fusiones que la virgen morena reverenciada en México representa. El ejemplo podría ser extendido a innumerables manifestaciones barrocas diseminadas por América Latina y que habrían sufrido la «influencia» de las tradicciones indígenas. En este sentido, la estética barroca correspondería a una fantasía pseudo «criolla».

Todo este trayecto se construye a partir de la homogeneización de la figura humana tranformada en centro absoluto, principio capaz de armonizar contenidos. Sin embargo, la misma estética barroca nos pone frente a un orden distinto de problemas que escapan a la representación de la figura humana y a los contenidos que le pueden ser atribuidos.

El barroco, al negar la existencia de un eje central niega la simetría. La negación de la simetría es de extrema importancia, en la medida en que posibilita una ruptura con una visión especular del mundo. El desquilibrio acentúa el papel de las referencias alegóricas, permitiendo una valorización de la forma que desafía los antiguos contenidos. Así, las imágenes construidas a partir de figuras humanas quedan ahogadas por un denso marco y permiten el triunfo de una plasticidad capaz de concentrar y acumular fuerzas.

Si se toma como referencia la estética renacentista, el barroco, al expresarse a través del exceso, de la fragmentación de la cultura indigena y de la muerte del significado, disimula el universo indígena presentándolo aparentemente integrado en un arte sacralizado. Ésta era la ilusión creada en torno de algunas imágenes. Las culturas indígenas manipulaban las formas y, a través de ellas, intentaban dar una «apariencia sensible y táctil a un concepto del mundo y de la vida, esencia pura y central del poder original»[4]. En este sentido, el barroco representa la posibilidad de sobrevivencia (a través de la forma) de conceptos significativos para las poblaciones indígenas, sin que éstan hayan pasado por un proceso de mestizaje.

El supuesto exceso o la potencia de la masa

El barroco, al expresarse a través de un efecto pictórico[5], impresionará por la apariencia de todo el conjunto y no por el significado que remite a las figuras dislocadas del centro o perdidas dentro de un marco cargado, poblado de dinamismo.

En este sentido, el barroco, al privilegiar un «desorden pictórico»[6], favorece la expresión de un misterio conocido en el arte indígena, misterio donde se busca comprender lo que se dice con relación al universo del propio interlocutor indígena[7].

[3] *Jacque Lafaye,* Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México. *Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 423.*

[4] *Rubén Bonifáz Nuño,* Escultura azteca en el Museo Nacional de Antropología, *México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 32. El autor analiza «La calabaza»: «No es frecuente, por cierto, la representación de formas vegetales en la escultura tridimensional azteca. En nuestro museo se conservan y se exhiben dos de ellas: un cacto vertical y una calabaza. Esta última es sin duda, por sus calidades plásticas, por la perfección de su concepción y su acabado, una consumada obra maestra».*

[5] *Heinrich Wölfflin en su libro* Renascença e Barroco, *São Paulo, Ed. Perspectiva, 1989, p. 40, trata de conceptuar el carácter «pictórico» de la arquitectura barroca. Para él, «la arquitectura rigurosa produce su efecto por lo que ella es, por su realidad material; la arquitectura "pictórica" por el contrario, por aquello que parece ser, por la impresión de movimiento».*

[6] *H. Wölfflin, en la misma obra citada anteriormente se refiere a un «desorden pictórico» mostrando cómo en el barroco «los objetos no se presentan con toda la claridad, estando en parte velados (...). Ese estilo busca, no figuras aisladas, formas aisladas, motivos aislados, un efecto de masa, no un espacio delimitado, sino infinito».*

[7] *Es interesante referirnos a los análisis de R. Bonifaz*



El ornamento, el detalle y no la figura, crea fluidez al expresarse como el objeto del artista. Permite «confusión», «coincidencias de contrarios»[8], mundos que se enfrentan, se cruzan, sin posibilidad de ser remitidos a significados semejantes. Las formas plásticas presentes en las esculturas aztecas, tuvieron sus fragmentos, curvas, círculos, ondulaciones, reproducidos fragmentariamente, en medio del ornamento, del enmarcamiento, del exceso barroco. Culturas indígenas y cultura europea conviven en un mismo espacio, son vecinas. Desafían la armonía entre forma y contenido, complaciéndose en ello, de tal manera que se transforman en un conducto expresivo independiente de la reproducción de imágenes adecuadas a la devoción de los fieles. En este sentido, el barroco permite el disimulo, desplazando forma y contenido.

Las discusiones entre europeos e indígenas sobre la representación de imágenes se referían apenas a los contenidos de las figuras. En este sentido vale la pena retomar las consideraciones de José Guadalupe Victoria. Dice él:

> Por lo que concierne al arte, y más precisamente a la pintura, se discutió el asunto de la representación de las imágenes, pues los protagonistas del concilio consideraron pertinente frenar los «abusos e indecencia de las imágenes». El texto alude especialmente a los pintores indígenas quienes «sin saber pintar, ni entender lo que hacen, pintan imágenes todos los que quieren, lo cual resulta en menosprecio de nuestra Santa Fe». Así se exige que todos los pintores —indios y españoles—, para poder pintar y vender imágenes y retablos, deberían examinarse y obtener su licencia, «por nos, o por nuestros provisores». Al mismo tiempo se decreta que las imágenes sean examinadas y valoradas; quien no obedezca amerita perderlas. También se ordena a nuestros visitadores —que suponemos fueron nombrados especialmente para esa tarea que vayan a todos los sitios de culto e indaguen que las imágenes son adecuadas para la devoción de los fieles; de no ser así se les autoriza para retirarlas y suplirlas por otras que estén convenientemente ataviadas, especialmente en los altares, y otras que se sacan en procesiones, los hagan poner decentemente».
>
> El texto alude sobre todo a los pintores indígenas que «sin saber pintar, y aún sin comprender lo que hacen, pintan muchas imágenes, lo que da por resultado el desprecio de nuestra Santa Fe»[9]

Rubén Bonifaz Nuño, al analizar la escultura azteca, las formas de relación que el indígena mantiene con ella, nos advierte sobre el error de construir paralelamente acervos culturales que nos remiten a patrones cognitivos diversos. Para él, los ejemplares de la escultura azteca «parecen deber su eficacia estética no a la índole de las entidades que representan, sino al hecho de mostrar las potencias espirituales y físicas que en ellas se acumulan, revelándolas por medio de elementos formales visualmente perceptibles»[10]. En este sentido, el barroco permite percepciones diversas, la multiplicación de sus significados. Por un lado, sus ángulos se suavizan al valorarse la curva, por otro, la forma lucha con la masa, y así, reproduce contornos circulares que también marcan la escultura azteca, indicando la presencia (fragmentada) de formas que se revelan como fuente de acción creadora.

La obra colonial parece, muchas veces, regida por el exceso. Exceso de violencia, exceso de oro, de riqueza. El ideal de perfección parece regresar, transfigurado, en una forma excesivamente ornamentada, como si aquel edificio pesado, cargado por

Nuño sobre Cuauhxicalli en forma de jaguar. El autor describe la escultura mostrándonos «en pormenor de rasgos, el rostro que en su conjunto se vuelve en manifestación única de solemne fuerza gobernada, de vigilante gobierno propio» (p. 59).

[8] *Gustav R. Hocke,* Manierismo: O mundo como Laberinto, *São Paulo, Ed. Perspectiva, pp. 266-272. Al analizar el «Adorno exagerado» el autor se refiere a «dos mundos que se enfrentan en este laberinto.. ellos se cruzan incesantemente sin encontrarse jamás. Ellos ya no emplean el mismo lenguaje. Los dos mundos apenas se enfrentan sino con mirada enloquecida».*

[9] *José Guadalupe Victoria,* Pintura y sociedad en Nueva España. *México, Universidad Autónoma de México, 1986, p. 101. Victoria señala que los «primeros concilios provinciales donde se discutió el problema de las imágenes, fueron celebrados de este lado del Atlántico. Nos referimos concretamente al Primer Concilio Mexicano, efectuado en 1555 en la ciudad de México. Entre los temas ahí tratados estuvo el relativo a las imágenes sagradas». Otras informaciones pueden ser conocidas a través del libro de Juan Tejada y Ramiro,* Colección de cánones y decretos de todos los concilios de la Iglesia de España y de América, *Madrid, 1849, t. III, p. 810.*

[10] *Rubén Bonifaz Nuño,* Escultura azteca en el Museo Nacional de Antropología, *México, UNAM, 1989, p. 22.*



el contraste de colores, por la turbulencia de la luz y de la sombra, fuera capaz de disolver la imagen de la virgen colocada en el altar, delegando al ornamento que circunda las figuras centrales, un significado en sí mismo. La ostentación y la pompa desafían a la figura sometiéndola, permitiendo su disolución en medio de otras formas de representación plástica. Exceso, disimulo, en medio de formas serpentinas[11].

Al contemplar la iglesia de Sta. María Tonantzintla, en Puebla, México, o el templo de San Francisco Acatepec, debemos poner atención en la metamorfosis emblemática de todo el revestimiento de estas iglesias. La policromía permitía la yuxtaposición de significados reactivando otras formas de percepción de todo el espacio, dándole el carácter de signo. Todo el exceso, presente en el barroco, niega una autocomprensión lineal del contenido de las imágenes. Estas imágenes cristianas nos remiten a un contenido, a un sentido, al cual el cristianismo le otorgó una secuencia histórica[12].

El barroco subvierte este sentido cristiano y permite que un universo desconocido y obscuro pueda integrarse en lo sagrado conservando, al mismo tiempo, como punto central, la esencia diabólica de la forma, de la apariencia. El barroco latinoamericano nos remite a algo incompleto, a partes sueltas de combinaciones formales, que son capaces de contener referencias a la cultura indígena que, a su vez, es «capaz de remitir a una unidad del antiguo cuerpo social»[13]. El barroco hace presentes innumerables contradicciones plásticas, solidez y movimiento, quietud y energía, que nos remiten también a la escultura azteca. Lo que fue concebido por el europeo como adorno y lujo ganaba en América otras significaciones. Se vaciaban los antiguos contenidos para delegarle a la forma un significado múltiple. Cito a Rubén Bonifaz Nuño:

> Hablamos, aunque mal, el español; pero nuestra alma y nuestro cuerpo se gobiernan quizás, en sus impulsos y sus acciones, igual que lo externo de la serpiente esculpida es regido por su oculta espiral interior, por las normas antiguas que contuvo el náhuatl que ignoramos.
>
> Las formas plásticas, merced a su naturaleza universalmente comprensible, son la herramienta para llegar, a pesar de nuestra ignorancia, al sentido de humanidad de aquellas normas. Si acudimos a ellas, tal vez nos iluminen alguna posibilidad de salvación, un principio revelador de lo que realmente somos[14].

Mestizaje o fragmentación

La colonización de América estuvo siempre impregnada de un sentimiento de desestructuración del referente cultural ibérico y de tragedia frente a las culturas indígenas. Los conflictos, constantes durante la conquista, ganaban un significado moral a medida que los contactos entre civilizaciones hacían explícitas las marcas de su ambigüedad. Las Casas, al polemizar con Sepúlveda, deja muy clara la necesidad de comprender el conflicto a partir de un fundamento moral, y es a partir de este móvil que elabora la defensa del indígena al contar las violencias perpetradas contra los

[11] *Estas formas serpentinas están presentes tanto en la escultura barroca como también en las representaciones indígenas. Bonifaz nos muestra, en el mismo trabajo citado antes cómo «es posible suponer que en esta presencia escultórica se emplea la forma serpentina para expresar una entidad que con mucho la excede. En esta escultura ni siquiera figura principalmente una serpiente: es más bien la representación de un principio dinámico, la síntesis manifestada de la energía que lo crea y lo mantiene; la condensación de un poder que anuncia la presencia de una acción perpetua».*

[12] *Erich Auerbach;* Mimesis, *S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1971, p. 13. Dice el autor, comparando la leyenda al relato bíblico: «El Viejo Testamento provee a la historia universal; comienza con el principio de los tiempos, con la creación del mundo, y quiere acabar con el fin de los tiempos, con el cumplimiento de la promesa con la cual el mundo deberá encontrar su fin». En este sentido, el relato bíblico indica una manera tiránica, una meta que deberá ser respetada por todos, pues al contrario de los textos legendarios, reivindica la condición de verdad histórica.*

[13] *Rubén Bonifaz Nuño,* Imagen del Tlaloc, *México, UNAM, 1988, pp. 134.*

[14] *Rubén Bonifaz Nuño,* Escultura azteca en el Museo Nacional de Antropología, *México, UNAM, 1989, pp. 23-24.*

nativos. El principio organizador pretendía la creación de un universo unívoco: los indígenas también tenían un alma, por lo tanto también eran hijos de Dios.

El cristianismo, al fundar su soberanía espiritual, instituía la dialéctica barroca, que buscaba, a su vez, a través de la duda, vaciar las explicaciones tiránicas y conclusivas. El barroco, a través de la composición de sus paradojas, impedía que la verdad se constituyese en un único plano. La solución encontrada para este conflicto correspondió al disimulo del contraste evidente, disimulo que indica que no todo se mezcló. Es decir, el principio de la oposición colonizador/colonizado, vencedor/vencido se refiere a formas europeas de percepción. Mucho se escapa a esta historia contada como aparente dualidad.

El barroco trabaja con tal intensidad las formas plásticas y verbales que las disocia volviéndolas artificiales y excéntricas. Así, se transforman en un código retórico construido para dar distancia a los contenidos. O mejor, el barroco, al mantener sus antiguos vínculos con la estética renacentista, usa la perspectiva, crea una profundidad para remedar a la realidad y, así, abrir camino a una alternancia de significados.

Los sermones del padre jesuita Antonio Vieira pueden aclarar esta reflexión. Su retórica barroca pone en la sintaxis de las frases la libertad del discurso. Las imágenes utilizadas por Vieira definen espacios visuales en medio de los cuales se construye la trama retórica. La «historia» contada transcurre en el interior de la retórica y no del tema, permitiendo que la narración (como forma) tenga un argumento. Dice Vieira en el *Sermón de la Sexagésima*, predicado en la Capilla Real, en el año de 1655:

> Para que un hombre se vea a sí mismo son necesarias tres cosas: ojos, espejo y luz. Si tiene espejo y es ciego, no puede ver por falta de ojos; si tiene espejo y ojos y es de noche, no puede ver por falta de luz. Por lo tanto ha menester luz, ha menester espejo y ha menester ojos ¿qué es la conversación de un alma sino entrar un hombre dentro de sí y verse a sí mismo? Para esta vista son necesarios ojos, es necesaria luz y es necesario espejo. El predicador contribuye con el espejo, que es la doctrina, Dios contribuye con la luz, que es la gracia; el hombre contribuye con los ojos, que son el conocimiento. Supongamos que la conversión de las almas a través de la prédica depende de estos tres concursos: de Dios, del predicador y del oyente. ¿Cuál de ellos debemos entender que falta? ¿Por parte oyente, o por parte del predicador, o por parte de Dios?[15]

Las imágenes siguientes permiten que el texto tenga unidad y, al mismo tiempo, se desplaza el significado de cada uno de los elementos propuestos inicialmente. La estructura narrativa mantiene el ritmo y la sonoridad a través de la repetición, e introduce, a través del ritmo y de la sonoridad, la multiplicidad de sentidos.

Vieira indaga, vierte y retrovierte el pensamiento usando palabras-clave que, transformadas por la sintaxis, enriquecen los significados de las propuestas discutidas. Sin imponer un significado moral, lo que fácilmente conmueve a la platea (al modo de Las Casas, por ejemplo), es definir una meta en nombre de los fieles. Vieira prefiere elaborar propuestas y objeciones, acentuando el contorno de una forma de pensamiento. Éste es el espacio para el mundo indígena.

[15] *Padre Antonio Vieira,* Os Sermões, *São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1968, p. 90. Sermón de la Sexagésima dado en la Capilla Real en el año 1655.*



En este sentido, lo importante para la estética barroca es parecer, crear una ilusión a partir de un signo, signo que tiene una capacidad infinita de transmitir mensajes. En Europa, estos mensajes envuelven ciertas unidades de significado (marcadas por el cristianismo en especial), en América serán expresiones de un movimiento, contenido en la representación física, cuyo significado difiere de aquellos atribuidos a las imágenes barrocas europeas.

En Europa, la retórica barroca tiende a estructurarse como niveladora, buscando integrar elementos contradictorios. En América la arquitectura barroca no lo es obligatoriamente porque se refiere a innúmeros universos de significaciones. Al disociar forma y contenido, el barroco nos permite convivir en medio de formas, dibujos y figuras de las que yo desconozco el sentido. La adecuación del objeto nuevo es construida por medio de la forma, forma abierta capaz de incorporar otros significados que van más allá de aquellos establecidos por un universo cristianizado.

El triunfo de la apariencia: la alegoría barroca

La iglesia de San Francisco de Acatepec, una creación artística organizada por el pensamiento cristiano, expresa, con sus azulejos, un universo indígena fragmentado, que evoca lo profano por el uso de los colores. Una versatilidad cromática que termina por introducir un espectáculo, una construcción formal. En el arte poblano el uso del azulejo está muy bien elaborado: compone un conjunto de formas y colores (violeta puntillado de pequeños azulejos azules, verdes y blancos) que hace posible una resonancia, una inclusión en otro universo también determinado por perfiles geométricos, por formas que invaden el espacio religioso, guardando, aunque de manera fragmentaria, significaciones indígenas ancestrales.

En este sentido, el triunfo de la apariencia permite a los interlocutores, indígenas o europeos, percibir los objetos, dándoles significaciones diversas. Este procedimiento es complejo, puesto que en la perspectiva de la población europea que vivía en América, el barroco representa, de hecho, un encuentro entre culturas. O sea, los objetos no son percibidos separadamente sino que remiten al interlocutor a unidades de percepción variables.

Robert Ricard analiza en detalle la importancia de la apariencia, principalmente de la pompa para la realización de la obra de catequesis. Y así, recobra el Códice Franciscano donde se lee: «Es muy necesario el ornato y aparato de las iglesias para levantarles el espíritu y moverlos a las cosas de Dios, porque su natural es tibio y olvidadizo de las cosas interiores, ha menester ser ayudado con la apariencia exterior». Ricard se refiere a la relación entre las formas rituales indígenas y cristianas a través del espectáculo. Dice él:

> ...el mejor medio para atraer y retener a los indios en la iglesia, y hacerles gustosa una práctica religiosa regular, era la celebración del culto divino con el mayor esplen-



dor posible... Por otra parte, en la época anterior a la conquista las fiestas y ceremonias eran continuas, brillantísimas y largas: había, por ello mismo, necesidad de reemplazarlas por algo análogo. Dos razones movían a hacerlo: primera, que el cotejo de la antigua religión con la nueva no fuera desfavorable a ésta, sino que en la nueva hallaran también fuentes de regocijo y bellos espectáculos, y segunda que no sucediera que los indios, privados de la antigua pompa religiosa, sin nada que la sustituyera, se vieran tentados a resucitar en secreto sus antiguas fiestas, o al menos, entregarse a una ociosidad nociva que viniera a parar en todo género de vicios. Hubo entonces el empeño de entretener y recrear a los neoconversos con esplendorosos oficios, con procesiones y fiestas de todas clases, procurando celebrar todo esto con la mayor solemnidad posible[16].

Evidentemente, la aproximación de ambos universos se realiza a través de una belleza simbólica; hay una aparente unidad cromática que permite una percepción de conjunto, impidiendo la separación de cada uno de los elementos. En este conjunto, un elemento profano puede ser integrado al universo sacro, es decir, se armonizan los elementos que en su origen caracterizaban paradojas. Esta armonización anula la equivalencia entre figuras, la plenitud, el equilibrio típicos del arte renacentista.

Este sistema en que una cosa pasa a significar otra, revela que la alegoría barroca instauró la muerte de un significado. Ella determinó una cierta distancia entre la naturaleza y su sentido, permitiendo que el ingenio del artista barroco transformase todo en un universo aparentemente unívoco. Al concentrar el procedimiento creativo en la forma, el barroco aísla los elementos conocidos de su antiguo contexto. O sea, transformado en fragmento, el objeto pierde su significado original. Las formas serpentinas, utilizadas comúnmente en las esculturas barrocas, evocan otra serie de imágenes serpentinas esculpidas por los aztecas, formas estas en cuyas superficies «se advierte la evidencia de un poder que busca su realización».

Concluyendo

En este sentido, la alegoría barroca representa la muerte de un significado. Tonantzin deja de existir como diosa madre, como nos muestra Lafaye, para integrarse en la imagen de la Virgen de Guadalupe. La figura de la diosa indígena con su manto azul pasa a representar la figura de la Virgen, vinculándose a un universo cristianizado, unívoco, bíblico.

Puede parecer lógico relacionar la destrucción de los acervos culturales indígenas vinculándolos a la destrucción y a la propia alegoría de la muerte, tan presente en el barroco. La alegoría de la muerte va a tener importancia en la medida en que los colonizadores y los indígenas son llamados a construir con fragmentos de los antiguos acervos culturales indígenas. La América construida, también era ruina. Ruina de acervos culturales, recompuestos escenográficamente dejando transparentar los dramas indígenas y europeo.

Decididamente, ni el uno ni el otro podían rescatar todas las significaciones de su universo cultural. América se parecía en todo a Europa, pero no era Europa no obs-

[16] *Robert Ricard,* La conquista espiritual de México, *FCE, 1986, p. 272.*



tante las apariencias. La muerte, concebida dentro del espíritu del cristianismo, se volvió una estampa, una imagen cristalizada, petrificada, que establecía una solemne manifestación de fuerza. La estética barroca se repitió por toda América, fragmentando y cristalizando esta estética del aparente mestizaje. Como en una pintura, donde el pigmento todo lo recubre, en América la historia colonial creó nuevos revestimientos aptos para cubrir sucesivas veces el universo de los significantes europeos.

En este enfrentamiento, donde la muerte parece expresarse en los fragmentos desparramados de la cultura indígena, sobrevive como ruina[17] un saber oculto, símbolos inertes que petrifican las figuras cristianas. La historia se «funde con los escenarios», se vuelve alegoría (norma descrita en detalle por Walter Benjamin). Y, así, descubrimos Américas barrocas, que de diversas maneras disimulan los contrastes.

[17] *Walter Benjamin,* Origen do Drama Barroco Alemão, *São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984, p. 199.*

Janice Theodoro da Silva





XIV FESTIVAL DE CINE
IBEROAMERICANO

HUELVA-ESPAÑA

Del 25 de noviembre al 3 de diciembre 1988



Diez años de cine latinoamericano

Dos actos significativos, aunque sin mucha repercusión pública, señalaron —en 1990— la vigencia del nuevo cine latinoamericano. Uno de ellos, la presentación, en la Filmoteca Española, del libro *Diez años del nuevo cine latinoamericano,* de Teresa Toledo. Otro, una semana de filmes de ese origen, presentada en Madrid por Televisión Española.

¿Cuál es este nuevo cine? El término se fue acuñando, como hemos relatado en otras ocasiones, cuando se inició, en diversos países del continente, un movimiento de renovación y crítica que tuvo su primer foro, ya histórico, en el Festival de Viña del Mar, Chile, en 1967. Allí se encontraron, por primera vez (antes sólo se veían en algunos festivales europeos) los jóvenes cineastas que en Argentina, Cuba, Brasil, Chile, México y más incipientemente en otros países, estaban buscando una imagen propia de los sueños y realidades de esa Iberoamérica dispersa.

Como escribía en el libro citado Julio García Espinosa (presidente del Festival del Nuevo Cien Latinoamericano de La Habana): «En reiteradas ocasiones he dicho que las tierras de nuestra América son todavía tierras invisibles. Que el descubrimiento de América es un pérfido engaño. Que nadie nos descubrió. Que aún estamos esperando que nos descubran. Que, en verdad, lo que queremos es que nos acaben de descubrir».

Aunque resulte fatigoso y repetitivo, hay que decirlo: el cine de estas naciones no está falto de imaginación, originalidad y numerosos talentos creativos y técnicos, sino de dinero. El drama de la producción cinematográfica corre paralelo al destino de sus naciones. Tras entregar sus riquezas durante siglos, se ven ante una coyuntura económica más desfavorable que nunca, de sobra conocida.

En la Semana del Nuevo Cine organizada por TVE estuvieron presentes varios directores de las películas incluidas en la muestra: Eliseo Subiela de Argentina, Ruy



Guerra de Brasil, Jorge Sanjinés de Bolivia y Enrique Barnett de Cuba. Todos coincidieron en resaltar las dificultades existentes, para su trabajo y, entre otras cosas, el difícil acceso a las pantallas, un viejo problema agravado en los últimos años ante el acelerado cambio de los medios audiovisuales, la televisión y el vídeo.

Estos últimos, enemigos de las pantallas grandes, han sido sin embargo el único apoyo a la producción, tanto en sus proyecciones como en el campo de las colaboraciones económicas, donde ha destacado Televisión Española. Todos los filmes presentados en la Semana y muchos otros, se han realizado con aporte económico de ese Ente; pero el mismo, que suele llegar al 25 por 100 del coste, no alcanza obviamente para encarar toda la producción. Si se recuerda que el grueso de la producción española se ha hecho con apoyo de la misma televisión, se puede comprender la importancia de la colaboración entre ambos medios.

En el caso del cine latinoamericano, TVE ha sido además casi el único medio de difusión de sus películas, que no suelen atraer a los exhibidores comerciales, casi todos entregados a la proyección de filmes americanos del norte... Cuando Ruy Guerra se refirió a la deseable pero poco desarrollada colaboración de España y los países iberoamericanos, destacó que todos tenían el mismo problema:

> En España el 80 por 100 de las películas que se exhiben tienen el mismo origen, Estados Unidos. Por lo tanto, nuestro problema es también el vuestro.

El mismo Guerra (un mozambiqueño que integró el movimiento del Cinema Nôvo brasileño) trazó un panorama dramático de la situación del cine en Brasil: la política económica del nuevo presidente ha reducido a la nada las estructuras estatales de protección al cine, que mal que mal habían hecho aumentar la producción en algunos años a más de 60 largometrajes. Embrafilme, ese organismo de protección y difusión, ha desaparecido. Y la acción privada no está en condiciones de sustituirlo.

También Eliseo Subiela *(Hombre mirando al sudeste, Últimas imágenes del naufragio)*, relató las últimas imágenes del naufragio económico de la Argentina, en clave cinematográfica. La producción casi reducida a cero (salvo algunas coproducciones) y la situación de virtual parálisis de su organismo oficial, el Instituto Nacional de Cinematografía. Jorge Sanjinés en su reciente y notable *La nación clandestina*, también tuvo que manejarse con ayudas extranjeras, de TVE, del Channel Four inglés y hasta de su distribuidor japonés. Por cierto afirma que en ese país oriental sus filmes son muy bien acogidos por el público. En cuanto a las referencias bolivianas, su tono es menos dramático: nunca se tuvo allí una industria cinematográfica y por lo tanto no se puede hablar de crisis de producción. Acostumbrado a un horizonte de dificultades, rodó su película en 16 mm.

Éste es el sombrío panorama reciente, pero el libro citado más arriba, *Diez años del Nuevo Cine Latinoamericano*, es un sorprendente registro de todo lo construido en esa década (1979-1988) a través de los filmes exhibidos —de largo y corto metraje— en el Festival de La Habana. Pero lo mismo que el Festival, este catálogo gigantesco



es algo más: acumula las fichas de toda la producción de Iberoamérica y el Caribe en esos años, los filmes de prácticamente las dos últimas décadas y las retrospectivas y homenajes a varios cineastas (Glauber Rocha, por ejemplo); filmes de Africa, el cine independiente de Estados Unidos, el cine contemporáneo canadiense y otros muchos. Incluye además de las fichas técnicas de los filmes, direcciones de productores y distribuidores, así como una relación de instituciones latinoamericanas vinculadas al cine. Cuadros estadísticos y documentación iconográfica, completan este libro-catálogo, que deberá convertirse en texto de consulta indispensable para especialistas, críticos y cinéfilos.

Como memoria exhaustiva del tema, el libro es también reflejo del Festival de La Habana, que se ha constituido, desde 1979, en el más amplio, abierto y completo foro de todo el cine hecho en Latinoamérica y el Caribe, sin contar sus exhibiciones de filmes de otros continentes y retrospectivas (como la de 1989, dedicada al cine latinoamericano de los años 30, 40 y 50).

Es también un amplio punto de encuentro para cineastas de todo el mundo y en especial, como es obvio, para los de América Latina. Debates y seminarios han desarrollado, durante estos años, la elucidación de los diversos problemas que aquejan a estas cinematografías, pero también aspectos del lenguaje, la historia y la creación, en un perspectiva abierta y crítica. También, cómo no, se ha discutido el futuro del cine frente al desafío de los nuevos medios audiovisuales. Por otra parte, desde 1986 se han incluido secciones de vídeo y televisión.

Como señala Manuel Pérez Estremera en uno de los prólogos del libro, dedicado al público español:

> ...En nuestro país hay un desconocimiento prácticamente total de esas cinematografías. En los últimos años podrían contarse con los dedos de dos manos, siendo excesivamente generosos, las películas latinoamericanas que se estrenan cada doce meses. Algo se ve en televisión, algo se ve en circuitos alternativos y filmotecas y algo en festivales. Poquísimo para la llamada comunidad de lengua y cultura.

Sin embargo basta recorrer esas páginas para sorprenderse de la cantidad (y muchas veces la calidad) de esas cinematografías, que suelen poseer una imaginación y creatividad cada vez más raras en el mundo actual de los filmes. Por cierto pudo comprobarse este alto grado de originalidad e imaginación en las películas elegidas para la Semana del Nuevo Cine convocada en una sala de Madrid por Televisión Española, que participó en la producción con su aporte económico. Fueron, sucesivamente, *La nación clandestina* (Bolivia), de Jorge Sanjinés; *Ultimas imágenes del naufragio* (Argentina), de Eliseo Subiela; *La bella del Alhambra* (Cuba), de Enrique Pineda; *Barroco* (México), de Paul Leduc; *Fábula de la Bella Palomera* (Brasil), de Ruy Guerra; *Milagro en Roma* (Colombia), de Lisandro Duque; *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (Italia-Cuba), de Fernando Birri; *El espectro de la guerra* (Nicaragua), de Ramiro Lacayo; *Cartas del parque* (Cuba), de Tomás Gutiérrez Alea; *Papeles secundarios* (Cuba), de Orlando Rojas; y *Lola* (México), de María Novaro.



El filme de Jorge Sanjinés prosigue con enorme coherencia, desde las poco favorables condiciones de su medio, la indagación indigenista comenzada por su autor en la ya lejana *Ukamu* (1965). Quizás es incorrecto hablar de indigenismo, porque los filmes de Sanjinés carecen de toda pretensión paternalista. Ya en aquella película (la primera hablada en aymara) exponía los problemas del campesinado boliviano (que es en el 90 por 100 indio) desde sus propios puntos de vista. En filmes como *Yaguar Mallku* y *El coraje del pueblo,* Sanjinés ahondaba en esa cultura antigua y reprimida, así como en los efectos de una continua pauperización del pueblo por las oligarquías locales y la influencia extranjera.

En *La nación clandestina* todos esos componentes confluyen sobre el drama del protagonista. El relato está constituido por la vida de Sebastián Mamani, carpintero aymara que decide regresar a su pueblo —una comunidad campesina— del que fue expulsado años atrás. Sabe que ese regreso terminará con su muerte. Durante su viaje, rememora momentos decisivos de su existencia y las causas de su expulsión. El relato está imbricado por distintos raccontos y comienza por los preparativos de su viaje, especialmente porque encarga un traje y una máscara que se usaban para una danza ritual ya casi olvidada. El protagonista de esa danza bailaba hasta morir.

Ese baile será su forma de recobrar la dignidad perdida, cuando es captado y deformado por la «civilización» blanca, que lo llevará incluso a enajenar la confianza (y los bienes) de su comunidad. El largo, pausado y decisivo camino hacia la muerte *no tiene sorpresas: está señalado desde el comienzo; cada raccontoe*nvolvente, no será cronológico, sino enriquecedor de la conciencia del protagonista que recuerda, hasta que éste se redime al volver con su pueblo.

Es un film a la vez hermoso y trágico, verdadera madurez de un autor que sin olvidar la odisea social de su país, la encarna sobriamente en un hombre, que elige una muerte que lo devuelve a sus raíces.

Últimas imágenes del naufragio, por su parte, es también el entretejido alegórico (sin ser por eso artificioso) de la crisis de un pueblo sacudido por una larga tragedia que ha arrasado sus estructuras. Y esto penetra en el filme a pesar de su propia historia, porque ésta no se vierte a través de una estructura realista. Un hombre de vida gris, rutinaria, vendedor de seguros, sueña con escribir una gran novela que lo haga famoso. En uno de sus viajes en metro, observa a una muchacha que parece querer arrojarse a las vías del tren. La retiene y descubrirá luego que ese aparente intento de suicidio es un simulacro que la joven utiliza para trabar relación con posibles clientes.

Para Roberto, el trabajoso escritor sin tema, esta es la oportunidad de hallar una historia. Fascinado, le propone pagarle, no para acostarse con ella, sino para que le cuente su vida. Ella acepta y desde entonces esa relación lo lleva a conocer a su familia. Una extraña familia, que vive en un suburbio extrañamente baldío. Los hermanos de la muchacha sobreviven entre los restos de su naufragio; uno desea cons-



truir un avión para lanzarse en un vuelo liberador; otro trata de afirmarse en el robo; un tercero, va eliminando sistemáticamente palabras de su lenguaje.

Gradualmente, Roberto se introduce en la magia fantástica y desesperada de esa familia y descubre al fin el amor. Como en *Hombre mirando al sudeste,* su filme anterior, Subiela no teme encarar su sentido último como una expresión metafísica de la existencia. Es, sin duda, una obra fuera de lo común, rica en elementos descriptivos de una situación límite.

Cuatro filmes cubanos mostraron la amplitud del espectro en que se mueve el cine de la isla del Caribe, con presumibles capacidades de renovación. *Cartas del parque,* es de Tomás Gutiérrez Alea, el gran cineasta de *Memorias del subdesarrollo* y *La última cena.* «Ahora me van a criticar por hacer un filme romántico», nos decía irónicamente durante el rodaje. Y lo es, en el mejor sentido de la palabra. Basado en uno de los relatos de García Márquez, de la serie «Amores difíciles», narra con transparente ternura la historia del amor de un notario que escribe las cartas que se intercambian dos novios. Este cupido epistolar, termina enamorándose de la muchacha. Su imaginación y su amor toman el puesto del novio, que sólo piensa en volar en los primitivos globos aeroestáticos de la época.

La época es alrededor de 1913 y el lugar, la bella ciudad de Matanzas, que conserva muchos edificios añosos donde parece detenerse el tiempo, un tiempo feliz y apacible que quizá sólo lo es en el recuerdo. Gutiérrez cinceló esta historia transparente de amor, púdica y romántica, con una maestría igualmente púdica y concisa.

La bella del Alhambra, de Enrique Pineda, basada en la novela *Canción de Rachel,* de Miguel Barnet, reconstruye con acierto la atmósfera de los años 20 al 35 en La Habana, tomando como vehículo la vida azarosa de Rachel, una joven cancionista que desde tugurios circenses modestos, donde trabaja como corista, llega a convertirse en la estrella del Alhambra, un peculiar escenario de variedades picantes, reservado a hombres solos. Amores, política y música se mezclan en este animado fresco de época y revelan a una actriz de talento: Beatriz Valdés.

Papeles secundarios, de Orlando Rojas, es por su parte una intensa, compleja y apreciablemente sutil inmersión en el mundo del teatro, pero un teatro muy actual, tal como debe desarrollarse en la Cuba contemporánea. Es una historia «entre bastidores», que describe en forma atractiva pero quizás algo recargada las luchas, rivalidades y manipulaciones de ese mundo que camina a medias entre la ficción y la realidad, así como en la confrontación de ciertos valores consagrados y los jóvenes.

Por fin, *Un hombre muy viejo con unas alas enormes,* de Fernando Birri, se enfrenta con otro relato de García Márquez. Es, tal vez, la más atrevida apuesta para captar el universo tropical, abigarrado y fantástico del autor. Con una apariencia de imágenes aisladas, casi fragmentarias, Birri consigue sin embargo el clima apropiado, entre cómico y absurdo, de su historia.

De tal modo, y en sólo cuatro ejemplos, el cine cubano recobra, tal vez, la libertad creadora que se había atenuado en años recientes.



Con la *Fábula de la bella Palomera,* de Ruy Guerra y *Milagro en Roma,* se completa la serie de filmes basados en cuentos de García Márquez que se exhibieron en esa oportunidad. El filme brasileño de Ruy Guerra tiene, como *Cartas del parque,* el aura envolvente de un amor imposible rodeado de una barroca evocación del pasado. Las palomas que cuida la bella Fulvia, una mujer casada, serán mensajeras del amor entre ella y el rico Orestes, que conseguirá conquistarla a pesar de que Fulvia ama también a su joven marido. Una tarde, Orestes dibuja con pintura roja en el vientre de Fulvia la leyenda «esto es mío» y una flecha apuntando al sur. Cuando esa noche Fulvia se desnuda como siempre ante su marido, olvida que lleva en su cuerpo esa ardiente confesión. La narración es colorida y armoniosa.

Milagro en Roma, del colombiano Lisandro Duque, es también excelente y cuenta la irónica historia de una niña que muere y algunos años después es desenterrada y aparece incorrupta, como dormida. Todo el pueblo, encabezado por el párroco, envía al padre y la niña muerta al Vaticano, para emprender un proceso de canonización. La peregrinación del hombre en Roma, enredado en los meandros de la burocracia vaticana, es a la vez sardónica y humorística, con una forma especial de humor negro, hasta el sorpresivo final.

Barroco, de Paul Leduc, es un documental poco común, lo cual no es extraño en el realizador de obras tan notables como *Etnocidio* y *Frida* (éste último basado en la vida de la gran pintora mexicana Frida Kahlo). *Barroco* es un gran viaje a través de la música, inspirado en el libro de Alejo Carpentier. Sólo basta decir que no desmerece del luminoso texto original.

Habría que consignar otros dos films, *Loca,* de María Novaro y *El espectro de la guerra,* del nicaragüense Ramiro Lacayo. Ninguna de las dos están a la altura de las anteriores, pero son un testimonio muy digno de la cinematografía mexicana (tan aquejada de viejos vicios, que María Novaro rechaza) y de la incipiente pero interesante producción nicaragüense, de evidente insparación sandinista.

Nos hemos detenido en este ciclo porque, aunque no representa la totalidad de las tendencias, estilos y creadores de los cines latinoamericanos, sí da testimonio de su variedad y riqueza.

En este punto, habría que volver al interrogante inicial: ¿Por qué se conoce tan poco en España el cine latinoamericano? No es fácil responderlo, porque los factores de este desencuentro son muchos y complejos. No es sin duda por la pobreza o falta de calidad. Los filmes citados y otros muchos resisten la comparación con la mayoría de los productos que invaden las carteleras comerciales. Y los superan en riqueza e imaginación, como ya se ha dicho; quizá porque provienen de un universo más turbulento y conflictivo, que rompe casi naturalmente con esquemas agotados.

En los años 40 y 50, el cine de estos países, sobre todo el argentino y mexicano, se estrenaba regularmente en España, aunque correspondía a imágenes más fáciles de atraer a un público acrítico: esos melodramas que ahora entusiasman a cierta crítica que revisa el pasado. En los años 60, obtuvo cierto auge un cine más político,



comprometido, que interesó a públicos diferentes, similarmente a los mensajes revolucionarios. Pero ése no era el público que importa a los empresarios.

Esa moda que atrajo a minorías politizadas e intelectuales, lo mismo que en otros países europeos, duró poco. En la actualidad, el cine latinoamericano no interesa al negocio de la exhibición. Y no basta con recordar, que una suerte parecida corren las cinematografías de casi todas partes, excepto las controladas por las grandes multinacionales del espectáculo, que sirven sobre todo al cine americano (norteamericano, y no el mejor) en una malla de intereses que abarca todos los medios de difusión, de los cuales el cine visto en salas es ya casi un espectáculo subsidiario.

En una época en que Adam Smith parece haber destronado totalmente a Karl Marx, la economía de mercado rige, como siempre, a la industria cinematográfica. Y aunque ésta es atípica, ya que su comercio debe recurrir a productos tan impredecibles como el arte, debe someterse a esas leyes. Pero también es cierto que en ella se cumple otra realidad: el mercado es muy poco libre y está dominado en su mayor parte por las grandes cadenas que diagraman hasta los gustos del público consumidor de entretenimiento.

Milos Forman decía hace algún tiempo que era mejor luchar contra varios productores (y elegir el más ventajoso) que depender de uno único, el Estado. Es verdad, pero no absoluta. La historia del cine está llena de ejemplos en que ambos sistemas han obrado como motor de films memorables y de irritantes censuras, tanto ideológicas como comerciales. La respuesta, como siempre, es tan obvia como difícil: la libertad creadora debe defenderse de las presiones del mercado y de los paternalismos oficiales. La solución no es única y probablemente no depende de una receta empresaria o proteccionista. El equilibrio entre ambas (véanse las leyes de diversos países) es probablemente el camino. Pero éste tampoco resuelve todos los problemas.

Cortometraje en Huesca

Estos dilemas generales no impiden la existencia de especies curiosamente resistentes a la desesperación. Una de las más indefensas es la especie de los cortometrajistas. Relegados por la industria y la exhibición misma, muchos proyectos de cineastas intentan nacer en el formato reducido, la experimentación formal o estilística en el tiempo más barato del corto. La historia del cine muestra que rara vez el cortometraje alcanza la independencia suficiente como para llegar a la madurez de una existencia autónoma, como la del cuento en literatura. Casi siempre el cortometraje es un ejercicio práctico para dominar el lenguaje (lo cual estaría bien) pero suele reducirse a constituir una «tarjeta de presentación» para interesar a posibles productores de un largometraje.

Rara vez, por todo esto, los cortometrajes alcanzan a constitur obras autónomas y suficientes. Desposeídos de una exhibición regular, solo los países que contemplan







una protección del cortometraje han desarrollado escuelas de importancia, especialmente en el campo de la animación como por ejemplo en Polonia, Checoslovaquia, Cuba o Yugoslavia. El documental ha sido otro género relevante. Como estos países, en su mayor parte, pasarán a una economía de mercado, sus cineastas deberán buscar otro tipo de mecenazgo o recurrir a otro tipo de competencia.

En la sección del Festivial de Huesca denominada «La Europa que viene», pudo verse cómo algunos grupos de cineastas de Polonia, Hungría y Checoslovaquia hacían uso de su nueva libertad, registrando con inmediatez el proceso de los radicales cambios políticos. El valor histórico de estos documentos es indudable, pero habrá que ver cómo van a preservar su nueva independencia sin caer en el engranaje crudamente comercial.

En otro plano, este interesante certamen ofreció un espacio dedicado al cortometraje latinoamericano. Una promoción loable, que sirve a cineastas, en general jóvenes, en un medio donde hasta el largometraje más comercial tiene problemas casi insalvables. El hecho de que en estos certámenes surjan algunas obras prometedoras, es ya un síntoma de esperanza.

Así, el certamen de 1989 reveló a Frank Pineda, un joven cineasta nicaragüense cuyo cortometraje cumplía el *tempo* y el cierre de su historia con notable calidad y un lenguaje visual excelente. En 1990, en cambio, el premio fue para un interesante corto, *Azul celeste*, de la mexicana María Novaro que ya presuponía la tendencia al largo. En realidad, su corto estaba agrupado con otros dos hasta obtener la duración del largometraje. El escalón era previsible: al año siguiente dirigió *Lola*, un largo ya totalmente suyo.

Aceptemos que el juego impuesto por la industria del entretenimiento hace más apetecibles los filmes de larga duración, así como en la del libro suele tener más éxito la novela (Borges nunca escribió una novela) que el cuento. Pero estas duraciones convencionales, se sabe, no tienen necesariamente que ver con el valor en sí de las obras de arte, ya sea literatura o cine. Incluso la vida y sus momentos no se miden exclusivamente por el calendario.

No más de esta bizantina cuestión. Si cada obra debe tener su duración necesaria, huelgan las discusiones sobre un metraje que siempre fue determinado por las conveniencias de la exhibición.

Lo importante, eso sí, es que pese a todo, el cine —y el cine latinoamericano que nos ocupa— sigue vivo.

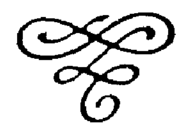
Sólo falta saber qué puede hacerse para que siga viviendo. Es de sobra conocido que aunque la exhibición cinematográfica en sí sufre una crisis en favor de otros medios de reproducción visual, la demanda de imágenes sobre soporte electrónico crece en forma vertiginosa. Y aunque la calidad de estos medios en aún precaria y altera en gran parte las imágenes existentes, tanto en el formato como en sus cualidades visuales, éste es un problema que se solucionará en cuanto se vuelvan accesibles las técnicas de alta definición. El problema del futuro, por lo tanto, es menos técnico

que expresivo. La cultura audiovisual, pese a la masificación y la trivialidad impuestas por el medio televisivo, tiene aún posibilidades no agotadas. Basta señalar el auge de los «videoclips», que rebasando su sometimiento a la función de acompañante de ciertas formas musicales, suele proporcionar una imaginación y una libertad expresiva a veces brillantes.

Por otra parte, la temida oposición entre cine y televisión de otrora ya no existe. Ambos medios pueden coexistir y de hecho la televisión es ahora la mejor colaboradora del cine, en la doble función de coproductora de proyectos o en su exhibición, como lo demostraron los organismos de diversos países (Alemania, Italia, Gran Bretaña) y sin ir más lejos la TV española, que ha sido un motor decisivo para el cine español y, en muchos proyectos (como los filmes ya comentados al principio) de cineastas latinoamericanos. En este último caso hay que señalar que esa colaboración no se ha producido en las televisiones de estos países, poco dispuestas a gastar dinero en obras de calidad.

Este sucinto panorama, como puede verse, es muy poco esperanzador. Pero los datos dispersos a lo largo de estas notas sobre el cine iberoamericano —sin olvidar el impresionante testimonio que recoge el libro de Teresa Toledo— podrían sugerir que hay materia suficiente para la esperanza. Al menos cuando las coyunturas económicas le den un respiro.

José Agustín Mahieu





El horóscopo envenenado

El amable lector de los presentes infolios no desconoce ya que nuestros enemigos más obcecados y grandilocuentes son exteriores, y que es la obscenidad de la envidia lo que con depravada pudicia cubren con un manto de odio cuando nos infieren esas sucesivas críticas que nadie les demanda y que motivan la irrisión de nuestras autoridades supremas en todas y cada una de las Sesiones de Recapitulación Interministerial, en cuyo orden del día el primer punto es siempre el dedicado a los Minutos de Risa ante la Exasperación Foránea (MREF). Así, entre sanas risas, comienzan tradicional y alegremente las sesiones dichas, excepto cuando —muy escasas veces— el desvarío no nos agrede desde fuera, por lo que Jefatura inicia entonces sus sesiones de manera ceñuda, en prueba de su preocupación, pues no es igual afrontar la maldad de los lejanos que el sabotaje de los propios: cuando esto último acontece, los minutos de risa se postergan y son sustituidos por el requerimiento y examen de cuanta información haya logrado reunir la policía en torno a los desmanes de los delincuentes de aquende, los cuales —delincuentes—, en la ocasión que relata el presente informe, fueron hallados culpables de la redacción, impresión y difusión clandestina de un horóscopo envenenado.

Los primeros indicios de la maniobra de desconcierto contra la ciudadanía, desconcierto que en la mente frenética de los subversivos se consideraba el primer paso de una estrategia que habría de conducir al golpe de Estado, consistieron —los indicios— en el hecho de que en sólo dos días el índice de suicidios, violaciones, asesinatos y sustracciones alcanzaron una cifra no sólo desacostumbrada sino también indecorosa y asimismo merecedora de la alarma de Jefatura, la cual —Jefatura—, en el uso legítimo de los poderes que le confiere la Constitución, demandó de las Brigadas de Comisarios y Psicólogos Conductistas (BCPC) la búsqueda de los culpables y el análisis de los sucesos. Los sucesos, como establecido ha quedado, fueron diversos miles de robos practicados con gran variedad —escalo, nocturnidad, desprecio de sexo, premeditación, burla, velocidad indebida, intimidación, acompañamiento de injuria, abuso de sorpresa, ensañamiento, etcétera—, los cuales —robos—, sobre los agravantes señalados, significaron preponderantemente un atropello de tal magnitud a la propiedad privada que ya no podían ser considerados como meros hurtos, sino como amena-



zas revolucionarias, lo que decidió la intervención de Jefatura. Los sucesos, asimismo, fueron otros igualmente diversos millares de violaciones efectuadas con una igualmente variedad preocupante: con desgarramiento de braga, con desgarramiento de sostenes, con mordisco feroz en el cuello de la degradada, con ofensa de recto, con irrespeto a zona hemorroidal, con manoseo soez, con poda brusca de vello púbico, con lesiones sangrantes, con hematoma en cara interior de muslo, con disminución de cabellera mediante puñados de furiosa lujuria, con introducción de lengua sin consentimiento, con acompañamiento de expresiones irrespetuosas, con agravante de baba untada en zona pudenda, con amenaza de arma blanca, con eyaculatio praecox y consiguiente provocación de ansiedad en la víctima, con repetición, con exceso de grosera felicidad, con horrendo quejido de placer, con infamia a pezón, con descortesía, etcétera: todo lo cual, unida a la ya mencionada elevación del número de las mismas —violaciones— por sobre las previsiones estimadas, indujo al Departamento de Racionamiento del Placer a sospechar que tanta ofuscación no podía sino ser consecuencia de un plan trazado por agitadores políticos, los cuales —agitadores— embaucado sin duda habían a abundantes varones, de suyo candorosos, pero ahora convertidos en irrespetuosos sementales por mor de la astucia manipulativa de un puñado de conspiradores. Los sucesos, asimismo, fueron un número de crímenes demasiados de suyo, así como en exceso variados, que ni la cantidad era razonable en tan corto espacio de tiempo, ni tanta variedad —con arma de fuego, con arma blanca, con piedra sobre cráneo, con martillo sobre igualmente cráneo, con férreas manos en delicada tráquea, con almohada persistente sobre boca anhelante, con embestida automovilística, con pisotones perseverantes sobre cráneo y vientre, con empujón sorpresivo por ventana elevada, con cantidad brutal de arsénico, con inmersión no consentida en bañera previamente colmada de agua, con cinturón de albornoz inclementemente rodeador de frágil garganta, con agravante de lesiones previas, con agravante de previa violación, con agravante de nocturnidad, premeditación, desprecio de sexo, etcétera— debía en buena lógica —la variedad— inducir sino a la deducción de que, si una comunidad apacible se entregaba a semejante falta de respeto a la vida humana, ello tenía que ser debido a una maniobra de desestabilización psicológica ideada por una pandilla de elementos iluminados por la subversión: lo que indujo a Jefatura a movilizar a los Escuadrones de Polícia Política del Estado a la busca y captura de los subversivos citados. Y finalmente, los sucesos, asimismo, fueron otros igualmente millares de suicidios que no sólo rebasaron la cuantía de autoaniquilación previamente estimada por nuestro Departamento de Psiquiatras para el Análisis y Cálculo Premonitorio de Ejercedores de un Mal Entendido Libre Albedrio (DPACPEMELA), sino que, por su asombrosa variedad —horca mediante viga o rama de árbol, ingestión de medicamentos antidepresivos de venta no autorizada sin receta facultativa, pistoletazo en cavidad bucal, disparo sobre región cordial, obstrucción del espacio reservado a locomotoras al paso de las mismas, precipitación sobre abismo geológico o urbano, mana de sangre proviniente de venas de antebrazo, ingestión de lejía, gol-



peamiento obcecado de cráneo contra muro, huelga de hambre, enfrentamiento insensato con los osos del bosque, cruzamiento insensato por paso de cebra en hora de tráfico fuertemente apremiado, provocación deliberada a la policía del orden ciudadano, contemplación persistente de foto de amante en lejanía definitiva, inhalación de gas, inhalación avariciosa (compulsiva) de smog, etcétera—, los ya dichos suicidios apuntalaron la sospecha de Jefatura de que una inteligencia desconcertadora había en efecto desconcertado al común de diabólico modo hasta inducirlo a los excesos de la violación, el robo y el asesinato e incluso a declinar vivir: lo que bastó para que Jefatura, con prudente cólera, ordenase buscar, bajo las piedras si necesario fuere, y prender, sin más diligencia que la diligencia misma, a los delincuentes políticos.

Tras una investigación prodigiosamente bien coordinada por los Comisarios de Archivo (CA) y la Policía de Asalto (PA), un batallón de dicha policía acordonó un barrio, peinó casa por casa, derribó puertas, disparó al aire e irrumpió finalmente en el odioso domicilio donde moraban las cuatro hembras y tres varones que constituían el grupo de envenenadores de la opinión pública, los cuales siete monstruos, en el momento de su detención, celebraban una orgía sexual de tal promiscuidad que, francamente, sólo ella —la orgía— ya los descalificaba como miembros de una comunidad mesurada y delataba en ellos —la orgía— un destino subversivo irreparable, esto es, sin más reparación que el castigo letal, como después advino —el castigo—, y ello porque los interfectos no sólo eran culpables de la asquerosidad mencionada —la orgía—, en la cual no faltaban drogas alucinógenas y otros utensilios erotómanos de diversa e incluso sorprendente fabricación, como ser plumas suaves, inciensos, postales pornográficas, colchones de agua, música de enervante romanticismo (hasta cuatro guitarras requisaron las autoridades), sino culpables asimismo de la redacción, como se dijo, la impresión y la difusión clandestina de un horóscopo envenenado, horóscopo del cual fueron hallados en el depravado domicilio miles de ejemplares sobrantes que aún, por fortuna, los desalmados no habían tenido oportunidad de ofrecer a la inocencia de la ciudadanía.

Obligados que fueron los transgresores a cubrir con ropajes sus impudicias y sus humedades, requisados los ejemplares del horóscopo envenenado como prueba testifical, fueron —los transgresores— conducidos, no arrastrados del pelo ni a empujones, como de forma aviesa diría luego un rumor incontenible pero falso, hasta las mazmorras de Jefatura, en donde quedarían hospedados por separado, en evitación de aproximaciones deshonrosas y en beneficio de la perfección del careo, mientras que los medios de comunicación del Estado cortaban de raíz los excesos de la oleada de robos, violaciones, crímenes y suicidios mediante la proclamación de la detención de los envenenadores de mentes candorosas y desprevenidas, así como mediante la difusión del hediondo texto del horóscopo subversivo, difusión que, al ser ahora no clandestina sino efectuada y debidamente comentada a la baja por Jefatura, no sólo no continuó provocando desgracias, sino que, como queda dicho, sirvió —la también dicha difusión estatal— para que el documento envenenado se transformarse en mensa-



je no sólo inofensivo, sino también irrisorio, sin dejar de ser puerco, con lo que los robos, violaciones, asesinatos y suicidios de nuestra comunidad volvieron a su número prudente, homologado con los índices de cualquier sociedad civilizada, y se alejaron —los robos, etcétera— de la barbarie que durante dos días espantosos había amenazado la estabilidad del Sistema a causa de la lectura clandestina de unos renglones abominables que se expresaban del siguiente jaez:

«La semana trágica

El paralelo que el Sol establecerá con Saturno y la intromisión de Neptuno en el cuadrante trascendental del Zodíaco producirá, durante la semana comprendida entre el catorce y el veintiuno de abril —semana final del invierno y antesala de una primavera que se anuncia astralmente horrorosa— una irrefrenable tendencia a la melancolía, con expectativas de crecimiento de severos desórdenes mentales. No se adivina ningún resquicio de esperanza, ni siquiera irreal, y sólo crecerán las emociones dependientes del desconsuelo. La trampa zodiacal a la que irreparablemente el horóscopo se precipitará el día catorce, a las doce horas quince minutos, no consentirá a nadie otro alivio que el de la aceptación de la desventura, la sumisión a su propia violencia o el urgente desarrollo de la avaricia. La Luna, en su tangencia de quinto grado con Géminis, hará que los nacidos los días quince y dieciséis sean durante los últimos dos tercios de su vida inducidos al crimen. Los nacidos del diecisiete al diecinueve serán ambiciosos e impotentes —ellos— y paranoicas y frígidas —ellas—, sin ninguna excepción. Los nacidos el día catorce, ofuscados por sus esperanzas insensatas, están destinados a la mazmorra y al asesinato. Los nacidos el día veintiuno no podrán, a partir de sus catorce años de edad, apartar de su mente la tentación del exterminio o la fascinación de la autoaniquilación, por lo que están condenados a no ser otra cosa que mercenarios o suicidas. La absoluta ausencia de Venus en el exágono tercero del paralelepípedo astral decreta que las constantes durante la semana serán la tristeza, la congoja, el resentimiento y la esterilidad sexual. No está descartado, aunque tampoco enteramente garantizado, un cataclismo telúrico de nueve como cinco grados en la escala Sama, lo que motivaría el desmoronamiento de las grandes urbes, la destrucción de todas las cosechas y una pérdida de entre un setenta y un setenta y uno por ciento de las poblaciones del Continente. Los creyentes deben rezar, no para contrarrestar las decisiones del Zodíaco, lo cual es imposible, sino para intentar distraer en sí unas jornadas de infortunio que, de cualquier modo, serán irreparables. Atención a la amenaza que se anuncia en la alianza entre Marte —hierro— y Urano —fuego—: sólo puede significar seísmos, incendio de los bosques o guerras civiles. A los Libra con ascendente Escorpio les aguarda el acoso de procesos vasculares y tumores malignos. Se recomienda abstenerse del sueño, ya que durante la semana los horrores de las pesadillas superarán a los de la agonía. Terminantemente desacon-



sejable la conducción de vehículos y la ingestión de grasas, féculas y proteínas animales ni vegetales: el desplazamiento de Júpiter por el segmento intermedio hace imprudentes la digestión y la velocidad. Por último: como quiera que esta semana se producirá una terrible expansión de los .anillos de Saturno, lo que unido al paralelo de Urano y el Sol sólo anuncia calamidad, se recomienda no abusar de la respiración y aplazar todo esfuerzo, por mínimo que sea y por inofensivo que parezca. En suma: a la espera del desastre, altamente probable, es conveniente permanecer encogido, desvelado, ayuno y perfectamente inmóvil. Por lo demás, cualquier horóscopo que prediga el más mínimo resquicio de confortación ha de considerarse mentiroso y, sin ninguna duda, confeccionado por el Estado, sobre cuyo descrédito nada podemos ya enseñar a nuestros resignados conciudadanos.

Diagnóstico individual por signos del Zodíaco

Acuario (20-21 de enero al 18-19 de febrero). *Dinero:* No invierta: la semisalud bolsística es totalmente artificial debido a la necesidad del Sistema por aplazar la fatalidad de su bancarrota.— *Amor:* Vuélvase de espaldas: el amante de su esposa es más joven que usted y comprobarlo le produciría úlcera de duodeno.— *Trabajo:* Si emprende un negocio, fracasará; limítese a apuntalar su sueldo, que peligra.— *Tráfico:* Riesgo de siniestro total.— *Salud:* Inmunda.

Aries (20-21 de marzo al 19-21 de abril). *Dinero:* No sueñe con remediar su subsistencia mediante las limosnas: en primer lugar, el Estado encarcela a los dadivosos; en segundo término, los pobres de solemnidad no sólo no mueven ya a nadie a compasión, sino al fastidio y al rencor: si mendiga corre el riesgo de ser lapidado.— *Amor:* si es usted casado/casada, apriete los dientes: recuerde que, en su día, ya le previnieron contra los horrores del matrimonio. Si es usted soltero/soltera, no omita una reflexión sobre las enfermedades venéreas, actualmente en crecimiento geométrico. Y recuerde que la inmensa mayoría de los preservativos son burdas falsificaciones, debido a la avaricia de dividendos de los fabricantes. Confíe únicamente en los condones de marcas extranjeras, y no todas.— *Trabajo:* no lo busque sino en la economía sumergida: los canales más razonables están cegados.— *Tráfico:* infernal, como siempre, por lo que debe trasladarse a pie y preferiblemente blindado.— *Salud:* sus piedras de vesícula corren el riesgo de trasladarse al páncreas; no obstante lo cual, es inútil que acuda a la clínica de su sector, ya que, como en cualquier otra, no le darán turno hasta dentro de cuatro años.

Cáncer: (21-22 de junio al 22-23 de julio). *Dinero:* sus tarjetas de crédito son papel mojado: las entidades financieras que las respaldan están al borde de la quiebra: apresúrese a comprar metales preciosos, pero asesorado por un experto de su confianza —si es que lo tiene—, pues hay en el mercado una reciente remesa de oro y platino completamente falsos.— *Amor:* sus amistades se burlan de usted a sus espaldas y



su compañera/compañero ha comenzado a asistir a cócteles para substituirle; no contrate a un detective privado, porque se arruinaría.— *Trabajo:* su candidez le ha impedido advertir una maniobra entre sus compañeros de negociado para desplazarlo en beneficio de un subordinado suyo aún más obediente que usted; no malgaste energías en intentar desenmascarar esa intriga: el documento de su cese ya ha sido firmado.— *Tráfico:* cambie de coche si le apetece, nada perderá por darse esa efímera alegría, aunque, como sabe, su nuevo automóvil le será tan inútil como el anterior: los atascos son ya irreparables, y nunca obtendrán solución.— *Salud:* no sueñe con reparar sus nervios refugiándose en la campiña: el aire, los ríos y los lagos están contaminados por la errumbre industrial y los vertidos fecales. Amenaza de paludismo.

Capricornio: (21-22 de diciembre al 20-21 de enero). *Dinero:* Retire inmediatamente sus acciones de Inmobiliarias: no bajarán, sino que se desplomarán; si llega a tiempo, compre moneda extranjera, y sin demasiada confianza, ya que la crisis que se avecina es mundial.— *Amor:* su amante le engaña con su esposa, no obstante lo cual no debe precipitar la ruptura: recuerde que tras el divorcio, su esposa obtendría la custodia de su hijo y una pensión de la que sería beneficiaria no sólo su esposa, sino también su amante (de usted y de su esposa); ni se le ocurra sorprenderlos: le arañarían y hasta es posible que le saquen los ojos.— *Trabajo:* continúe maniobrando para desbancar a su jefe: no lo conseguirá, pero el esfuerzo le servirá de distracción en esta época aciaga de su vida.— *Tráfico:* si pretende mejorar su marca de automóvil recuerde que el usado se le tasará como chatarra, y que la chatarra del nuevo le será cobrada a precio astronómico; no olvide tampoco que el tráfico no ha decrecido, por lo que cualquier marca es ilusoria.— *Salud:* nauseabunda.

Escorpio (23-24 de octubre al 22-23 de noviembre). *Dinero:* no se obstine en simular que no está arruinado: todo el mundo lo sabe, desde sus hijos a la policía financiera; y si es usted mismo quien no advirtió todavía las dimensiones de su ruina, deduzca lo más pertinente de la huida del asalariado que le llevaba la doble contabilidad; sin embargo, no desespere: venda de forma sigilosa cuanto le queda y pase a la clandestinidad.— *Amor:* su viudedad ha venido siendo una coraza contra la desdicha sentimental, pero debe reconsiderar el estado de sus relaciones con su amante, ya que esas relaciones conducen subrepticiamente a un nuevo matrimonio; desconfíe de las caricias de su amante: no son espontáneas.— *Trabajo:* sustitúyalo por la sauna, en donde podrá reflexionar sobre la forma más rentable de desembarazarse de las propiedades que aún, por poco tiempo, son suyas, mientras su cómplice no le denuncie.—*Tráfico:* Altísimo riesgo de accidente automovilístico, tras el que podría quedar parapléjico de por vida.— *Salud:* le han mentido sobre sus taquicardias, como suele ocurrir en las clínicas, tanto estatales como particulares, ya que la consigna del Sistema es la de reventar a los ciudadanos en beneficio de la furia de la producción con que poder alimentar el gasto público; éstas, sus taquicardias, no son de origen meramente psicosomático, sino el inicio de una severa cardiopatía isquémica que le derri-



bará si no abandona inmediatamente el alcohol, el tabaco nacional, las grasas, la sal, el azúcar, su amante, su familia y su patria.

Géminis (20-22 de mayo al 21-22 de junio). *Dinero:* no persista en su empeño de conseguir créditos bancarios para adquirir un nuevo automóvil: en primer lugar, para comprar una nueva plaza de garaje tendría que vender su vivienda; en segundo lugar, para hacer frente a los intereses de los créditos habría de hipotecar sus automóviles, y al vencer la hipoteca quedaría sin los automóviles y tendría que instalar una tienda de campaña en la plaza de garaje: no podría dormir.— *Amor:* desde hace largo tiempo, su esposa finge sus orgasmos; es decir: los finge con usted, no con los otros. — *Trabajo:* si continúa obstinado en conseguir el ascenso por el que hace tantos años que despilfarra cuatro de las siete horas destinadas al sueño, crecerán aún más sus cuernos y disminuirá su salud. Recuerde que le conviene el sosiego.— *Tráfico:* demoníaco.— *Salud:* francamente ridícula.

Leo (22-23 de julio al 22-24 de agosto). *Dinero:* ¿No se da cuenta de que continuar aguardando la aparición de un tío indiano que le colmaría de millones es un despropósito? Por otra parte, y por lo que respecta a los afortunados por la lotería y en los concursos televisivos, ¿aún no advirtió que son actores contratados por Jefatura para convencer a los ciudadanos candorosos de que la suerte, realmente, existe, pero que en realidad los premios engordan las arcas del Estado y los actores cobran dietas de hambre? Mire con atención los rostros de los «afortunados»: suelen aparecer cubiertos de lágrimas: no son lágrimas de alegría, sino de desconsuelo y de vergüenza: ellos soñaron encarnar grandes personajes teatrales y han quedado en comparsas de las manipulaciones del Estado. En consecuencia, no espere nada de la supuesta Fortuna, sino tan sólo su salario infamante. Acepte que su hambre y la de los suyos no es provisional, sino imperecedera: esto no dismunuirá su apetito, pero sí su ansiedad.—*Amor:* Casado, adulto, pobre y subalimentado, ¿por qué se obstina en soñar con una mágica aventura? ¿No se le ha ocurrido sospechar que en el remoto caso de que una mujer hermosa lo llevase unas horas a su casa, usted, acorralado por la desnutrición y por la culpa, podría ser vergonzosamente impotente? Mejor haría vigilando las misteriosas salidas de su esposa legítima.— *Trabajo:* los astros parecen ofrecerle la posibilidad de que le requieran para vender biblias anabaptistas en sus horas libres.— *Tráfico:* habrá sabotajes contra los transportes públicos, lo cual será conveniente para su sistema cardiovascular, ya que caminar veinte kilómetros al día le resultará saludable; es, sin embargo, aconsejable que camine con máscara de oxígeno para contrarrestar la criminalidad del smog.— *Salud:* con la mascarilla de oxígeno tras los sabotajes que se avecinan puede usted mejorar el pésimo estado de sus arterias. Pero no baje la guardia: lo verdaderamente débil en su organismo es el hígado, debido a la escasez de proteínas en su dieta.

Libra (22-24 de septiembre al 23-24 de octubre). *Dinero:* no insista en ahorrar en el asilo, sus familiares no se lo merecen.— *Amor:* no debe perderse ni uno solo de los capítulos de las telenovelas.— *Trabajo:* aunque le pagan miserablemente, hacer

ganchillo es bueno para sus nervios, y no importa que el mal de Párkinson le dificulte esa distracción.— *Tráfico:* vigile el freno de su silla de ruedas.— *Salud:* terminal.

Piscis (18-19 de febrero al 20-21 de marzo). *Dinero:* no se queje de la inflación. Esta, la inflación, es un grave problema doméstico para quienes ocupan la cúpula económica o para aquellos que se disputan salarios decorosos. Mas para los mártires del salario mínimo la inflación es imperceptible: usted se queja para presumir.— *Amor:* desconfíe de los mensajes de Jefatura sobre las ventajas emocionales de la paternidad múltiple: esos mensajes sólo denotan que el Estado se encuentra aterrado ante el crecimiento del número de jubilados, pero de su bienestar emocional —el de usted y su pareja— se burla groseramente en las Sesiones de Recapitulación Interministerial: sus risas multiministeriales ensordecen a los ujieres y los dactilógrafos de Jefatura; por tanto, regrese al antediluviano coitus interruptus: todos los demás procedimientos de anticoncepción están secretamente saboteados por el Sistema.— *Trabajo:* del hecho de que su salario es irrisorio no debe usted deducir que su trabajo está garantizado: por increíble que le parezca, existen millones de trabajadores más humillados aún que usted, y dispuestos a ser felices con las migajas con que a usted le humillan: desconfíe de los familiares de sus compañeros de nave industrial.— *Tráfico:* pregúntese: ¿para qué quiero el automóvil? ¿para qué me sirve? ¿cuánto me cuesta? ¿podría volver a cenar diariamente si me desembarazase de él? Respóndase.— *Salud:* por el momento, nefasta.

Sagitario (22-23 de noviembre al 21-22 de diciembre). *Dinero:* no abra la puerta a nadie: sólo llamarán cobradores; si es requerido por la polícia bancaria finja —sin demasiada esfuerzo— trastorno mental transitorio.— *Amor:* no continúe cometiendo la ingenuidad de gastar lo que no tiene en los servicios de prostitución: el índice de sífilis supera ya el noventa por ciento: preste mayor atención a sus vecinas casadas: con ellas, el riesgo de enfermedades venéreas es algo más bajo.— *Trabajo:* por el bien de su salud deberá renunciar a alguno de sus cuatro empleos, pero ni se le ocurra sustituir ese ingreso con la petición de limosna: los cazadores de mendigos son ahora más activos que nunca, y más desalmados, ya que el Estado no sólo les paga espléndidamente su trabajo, sino que además les condecora.— *Tráfico:* ¡No camine por las aceras!— *Salud:* abominable, sin tendencia a que sus carencias remitan.

Tauro (19-21 de abril al 20-22 de mayo). *Dinero:* que su juventud justifica su miseria es un sofisma de Jefatura; la causa de su depauperación económica no está en su edad —la de usted— sino en la indiferencia de la Administración; no obstante, ya sabe que si requiere parte de la propiedad ajena será encarcelado de por vida y violado con persistencia.— *Amor:* hágalo a cualquier hora, en cualquier postura, con cualquier pareja: el placer es una espléndida ocasión de olvido, y recuerde que llegará un día en que no podrá olvidar las épocas en que usted podía olvidar a diario. Si es perseguido por su fortaleza sexual tíñase de blanco el cabello: los canosos no suelen ser interrogados por los Inspectores del Racionamiento del Placer (IRP).— *Trabajo:* siga aguardando, pero cuanto menos piense en milagros, menos tardará usted en



perder su salud mental.— *Tráfico:* si verdaderamente está decidido a convertir en papilla su masa encefálica mediante el acelerador de su moticicleta, al menos no se estrelle contra un bus —no pierda del todo su espíritu de clase— sino contra cualquier automóvil oficial o de lujo: muera decentemente.— *Salud:* como oficiosamente es sabido, el exterminio contaminativo no respeta ni a los jóvenes: viva de noche; estará expuesto a los desafueros de la Policía Para el Descanso (PPD), pero, con mucho, la policía es menos mortífera que el smog.

Virgo (22-24 de agosto al 22-24 de septiembre). *Dinero:* será el hazmerreir de sus superiores si persiste en proclamar su opinión de que sólo existen monedas metálicas, pues lo cierto es que también existen objetos financieros llamados papel moneda, talón bancario, tarjeta de crédito, acciones de Bolsa... y otros nombres cuyo sentido es inexcrutable para usted; que todos los habitantes de la Colonia Campesina del Estado Empresario (CCEE), en donde usted trabaja y languidece, ignoren, como usted, la existencia de tales objetos financieros, que contienen una inmensidad de monedas, no prueba que el dinero sólo exista en forma de metal. Créalo: para sus superiores, sus capataces y Jefatura usted no es únicamente un sujeto de explotación: es también objeto de burla. Sírvase extraer sus deducciones.— *Amor:* no es cierto que existan sesenta y nueve posiciones para gozar: trate de hallar un manual de sexología, pero recuerde que estos manuales se editan en países extranjeros, son por lo tanto clandestinos y su posesión o préstamo están penados con la horca.— *Trabajo:* a pesar de todo, puede perderlo: para ello basta con que solicite el incremento de una moneda más en su salario, de manera que no tiene usted otra opción que la de elegir la resignación, el crimen o el suicidio.— *Tráfico:* por mucho que corra a partir de este instante, el tractor que habrá de aplastarle el cráneo ya está rugiendo en el corral de la cooperativa desde donde avanzará lentamente para obtener su presa.— *Salud:* abominable, repugnante, abyecta».

★

No fue menester socorrer a los interrogatorios con el concurso de técnicas sofisticadas, toda vez que los detenidos, mediante su arrogancia mesiánica, como suele ocurrir cuando el cerebro abandona la placidez y elige la revolución, puede prácticamente decirse que colaboraban con el fiscal acusador, el cual no hizo pregunta que no le fuera al punto respondida con la minuciosidad bravucona que acompaña a la altanería: hasta los dactilógrafos que registraban el interrogatorio quedaron escandalizados ante la fruición con que los delincuentes convertían lo que pudieran haber sido meras respuestas monosilábicas o, cuando menos, lacónicas, en provocaciones inconvenientes e interminables parrafadas doctrinarias con las cuyas se apretaban —los interrogados— ellos mismos la soga al cuello. No la totalidad del interrogatorio, abrumadoramente aburrido por desatinado y perverso, transcribirá aquí el informador, ni ello es preciso para que al lector satisfaga el saber que la condena que obtuvieron los agitadores



fue máxima, sino que tan sólo unas leves muestras del mismo —interrogatorio— resumirá este infolio, como prueba del desorden intelectual que siempre y sin excepción va adherido a las actividades desestabilizadoras de los enemigos internos del Estado, desorden —intelectual— que la misericordia psiquiátrica puede eventualmente no justificar, aunque sí al menos explicar, pero que la Justicia debe siempre y sin excepción castigar sin ceder a la compasión, puesto que al psiquiatra le está destinada la defensa de una conciencia enferma, mientras que a la Justicia corresponde la defensa de una sana comunidad, y ello obliga a que nuestra Democracia Absoluta, que concede, sí, voz y voto a las minorías, deba penosamente, puesta en el dilema crucial, elegir la salvaguarda de las mayorías, que al fin y al cabo están compuestas —las mayorías— por la suma de unidades individuales: evidencia que arruina todo el andamiaje demagógico de cuantos, en nombre de la defensa del individuo —¿qué individuo: el individuo perverso que desprecia y agrede a los también individuos que configuran a las mayorías? ¿se advierte el desorden intelectual e inclusive moral de las reflexiones asociales de quienes a sí mismos se tildan de revolucionarios?—, arremeten contra el Estado, como, volviendo a la cuestión esencial del informe presente, arremetieron los siete monstruos detenidos, los cuales ni siquiera disponían de diplomas que probaran que habían efectuado estudios astrológicos.

Preguntados que fueron, en efecto, sobre si disponían de estudios de astrología en el momento de redactar el horóscopo envenenado, respondieron que no sólo carecían de los tales estudios, sino que incluso descreían de esa ciencia, a la que, por lo demás, ellos no mencionaron como ciencia, sino como literatura oscurantista, embaucadora y cursi. A la pregunta de por qué utilizaron ellos precisamente una tal técnica de embaucamiento en contra del candor de sus conciudadanos respondieron que, conociendo dicho candor, pretendían subvertirlo —el candor— y transformarlo en desorden y desobediencia como paso previo a otros hechos revolucionarios que los conduciría a la toma del Poder y la proclamación de un Estado Salvador de los Ofendidos (ESO). A la pregunta —del fiscal— de si no creían ellos —los delincuentes— que el uso del lenguauje mistérico del horóscopo, en el que no creían, en contra del candor de los conciudadanos, a quienes evidentemente trataban de manipular mediante la redacción del horóscopo —en el que no creían— revelaba ningún respeto por aquellos a quienes pretendían salvar —los ciudadanos—, «explíqueme ese galimatías», concluyó irónico el fiscal, respondieron ellos —los delincuentes— que, primero, para derribar al Estado, cualquier procedimiento quedaba justificado automáticamente; segundo, que ellos no perseguían un Estado en el que los ciudadanos se afelpasen en el candor, sino en el que se erizasen en su ira; y tercero: que la revolución les merecía respeto, no así los actuales ciudadanos amaestrados. A la pregunta de si una vez instalados en el Poder —los delincuentes— continuarían estimulando la ira de los ciudadanos y no su candor, respondieron —los delincuentes— que de ninguna manera, que en una primera etapa, sin ninguna duda muy duradera y posiblemente indefinida, ni el candor ni la ira de la ciudadanía serían consentidos por el Nuevo Orden (NO),



ya que el Futuro Paraíso (FP) no se alcanzaría, de alcanzarse, sino convirtiendo a los nerviosos y a los plácidos —es decir: a todos— en verdaderos adultos, capaces de ajustarse al sueño viril de una, así la llamaron, Revolución Alerta, Constante e Implacable (RACI). A la pregunta —del fiscal— de si no creían, «vamos a hablar sinceramente», dijo el fiscal, que ese Estado revolucionario, alerta, constante e implacable que proyectaban —los delincuentes— se parecía tan demasiadamente a nuestra Democracia Absoluta que casi podía confundirse con ella, excepto en lo que atañe a las libertades, garantizadas entre nosotros y dudosas en el Estado futurible de ellos, «de ustedes», dijo educadamente el fiscal, respondieron —los delincuentes— que las libertades no eran sino un supremo mecanismo de embaucamiento y que de ningún modo ellos embaucarían a las masas, así las mencionaron, sino que, por el contrario, se pondrían a su vanguardia —de las masas— para marchar todos unidos («¿ustedes delante?», preguntó el fiscal; «nosotros delante», confirmaron los delincuentes), a la búsqueda de la justicia, la igualdad, la libertad, la redistribución de la renta, la fraternidad, la equidad del racionamiento, el progreso, los campos de concentración harto menos inhumanos que los hasta ahora existentes, la igualdad de oportunidades, el pleno empleo, la fraternidad, repitieron, la igualdad, repitieron, y la felicidad: en vista de lo cual, esto es, de que las consecuencias de tan bostezatoria y barbitúrica conversación programática no parecían ofrecer sino resultados muy parcos, el fiscal, cambiando hábilmente de tema, preguntóles —a los delincuentes— si cultivaban la homosexualidad, a lo que los delincuentes dichos respondieron que no, pero que por el momento no la consideraban punible. Preguntados que fueron, finalmente, por qué habían confeccionado el horóscopo envenenado, no según el orden cronólogico que siguen los brujos extranjeros, sino según el orden alfabético de signos zodiacales que es el usado por los científicos astrológicos de nuestra Democracia Absoluta, los perturbadores se miraron entre sí, desconcertados, in fraganti, al borde del anonadamiento: lo que expuso a los jueces a la intemperie de la misericordia, ya que esa vacilación de los delincuentes a la búsqueda de una respuesta que no podía ser otra que la de confesarse impregnados por la Unanimidad y el espíritu científico de nuestra Democracia Absoluta resultaba conmovedora: por lo que los jueces, expuestos, como queda dicho, a los huracanes de la compasión, y desoyendo el hecho de que su doble deber fundamental era, a) hacer justicia, y b) dar satisfacción al común, que en manifestación aguardaba ensordeciendo las calles y abarrotando la plaza de la Constitución a que los envenenadores de horóscopos fuesen ajusticiados, otorgaron una inmerecida oportunidad a los agitadores, oportunidad que ellos, para crecimiento de la felicidad del común, declinaron: dióseles, en efecto —a los delincuentes— la opción de sustituir la pena máxima por la de cadena perpetua, siempre que accediesen a erigirse en culpables arrepentidos y contritos. Inexplicablemente y con irrefrenable sadismo eligieron la guillotina —que les fue concedida.

Félix Grande



Camino y ermita de San Saturio, en cuyo lugar figuran varias estrofas de los versos del poeta.

Antonio Machado, filósofo*

1

Es conocido el juicio severo, por demás injusto, de Dámaso Alonso: a partir de un cierto momento de su vida, sostiene, la vena poética de Antonio Machado se habría atenuado, hasta llegar casi al agotamiento; y esto, atribuido en primer término al fallecimiento de Leonor, debería imputarse, sobre todo, según Alonso, a esa pretendida «afición» —es el término que emplea— de Machado por los estudios de filosofía. Para defender su tesis, el autor invoca estos versos de Machado:

Poeta ayer, hoy triste y pobre
filósofo trasnochado,
tengo en monedas de cobre
el oro de ayer cambiado.

Ello da pie a Alonso para escribir que «Machado cambió por cobre filosófico buena parte de su oro poético de ayer». Mas el autor ha de conceder, sin embargo, más adelante, que el oro poético de Antonio Machado siguió asombrándonos con su brillo, después del momento en que se supone que se dio la funesta inflexión que presume, en poemas como «Desde mi ventana» y otros más.

A esto cabe replicar, en primer término, que el poema citado por Alonso como apoyo de su tesis es de 1907, esto es, anterior no sólo a la muerte de Leonor, sino al momento en que Antonio Machado inició relaciones con ella.

A lo que cabe agregar esto, a manera de pregunta retórica: ¿qué filósofo —o también: qué poeta— no se ha sentido alguna vez *pobre* frente a la riqueza anhelada, *triste* en relación a la alegría del encuentro que esperaba y que se frustró, *trasnochado*, por fin, porque su noche no fue de sueños significativos, sino acaso de pesadillas o de vano insomnio?

Sobran los testimonios del propio Machado en el sentido de que su filosofar no fue sólo «afición» relativamente tardía, posterior a su viudez. No es necesario recor-

** Ponencia leída el 19 de febrero de 1990 en el Congreso Internazionale «Antonio Machado verso l'Europa» (Turín).*



dar que, muy temprano, había asistido a los cursos que Bergson ofrecía en el Collège de France. Más merece una mención especial la carta que escribió a Federico de Onís en 1932, en donde dice que el *título* al que aspiraba, al realizar estudios regulares de filosofía entre 1915 y 1917 en la Universidad de Madrid, fue sólo un «pretexto» para dedicar unos años a una inclinación «de toda mi vida». Recuérdese, por fin, el pasaje del proyecto de discurso de ingreso a la Academia de la Lengua en que Machado afirma la prioridad que en sus estudios y lecturas tuvieron los escritos filosóficos sobre los poéticos: «No soy humanista, ni filólogo, ni erudito. Ando muy flojo en latín, porque me lo hizo aborrecer un mal maestro. Estudié el griego con amor por ansia de leer a Platón, pero tardíamente y, tal vez por ello, con escaso aprovechamiento. Pobres son mis letras, en suma, porque aunque he leído mucho, mi memoria es débil y he retenido poco. Si algo estudié con ahinco fue más de filosofía que de amena literatura».

Considerada la obra de Antonio Machado en su conjunto, tal como quedó a su muerte, cabe sustituir el término «inclinación» que su modestia dicta en la carta mencionada a Federico de Onís, por el de *genuina vocación,* en el sentido más literal de que el poeta se sentía llamado a ser, además, filósofo.

2

Aceptado esto, surge, empero, esta otra pregunta: ¿por qué, si Machado reconocía la fuerza de su vocación filosófica, no se asumió como filósofo, escribiendo, por ejemplo, tratados o ensayos de filosofía?

Quede en claro, ante todo: la expresión de la filosofía desborda el género «tratado» o «ensayo», en que se la pretende recluir, hacia la carta, como es sabido por todos; hacia el diálogo —Platón, Aristóteles, Descartes, Malebranche, Berkeley, Hume—; hacia el poema —Parménides, Lucrecio—; hacia los aforismos —Heráclito, Nietzsche y, por su muerte temprana, Pascal—; hacia las memorias —San Agustín—, hacia la expresión con visos de humorismo y a través de pseudónimos o heterónimos —Kierkegaard—. Al darse tal desborde de las fronteras en que se la pretende retener, la filosofía pierde el carácter sistemático que se le ha querido atribuir, para volverse, en cambio, sugestiva, a veces mítica, lírica o gnómica.

A más de un secreto pudor, otra razón pudo inducir a Machado a que, obedeciendo a cierta vena lúdica de su carácter, atribuyera a su filosofar a aquellos personajes en que se desdobla como para escapar al que socialmente proyectaba: Juan de Mairena y Abel Martín. El escenario filosófico de Europa estaba entonces ocupado por las filosofías de la vida; más tarde la ocuparon las de la existencia; en Alemania, la fenomenología y sus secuelas eran sus protagonistas; en España, sobresalían las figuras mayores de Unamuno —la concepción trágica de la vida— y de Ortega —la razón vital. Es comprensible que Antonio Machado tuviera la aprensión de que su propia



voz filosófica, precisamente por no ser reductible a las que a la sazón aparecían como más prestigiosas, pudiera carecer de legitimidad, de credenciales suficientes, que pudiera sonar destemplada en ese concierto y prefiriera acallarla u ofrecerla en discreta sordina. Mas ¿por qué no ampliar esta voz en sordina, confiriéndole todo su volumen?

3

Muchos excelentes estudiosos del pensamiento de Antonio Machado —y entre ellos el que tengo por adelantado en estas indagaciones, para decirlo con palabras de nuestro poeta: el que «abrió senda para caminar» en la dirección que nos interesa— han buscado parentescos, similitudes, anticipaciones de ese pensamiento con el de los filósofos que en este siglo han gozado de mayor prestigio, en especial los alemanes, o bien influencias de éstos sobre aquél.

Aludo, claro está, a la tentativa, que tanto acierta, de Antonio Sánchez Barbudo de situar a Machado en relación al «foco de la filosofía alemana contemporánea», y en especial a Husserl, Scheler, Jaspers y Heidegger.

Por cierto, sean cuales hayan sido las lecturas que Machado hiciera de estos autores, no pudo escapar a su vigilante atención el despliegue y actualidad que la fenomenología había conferido al concepto de *intencionalidad de la conciencia,* recibido por Husserl de Brentano. Hay excelentes razones —ya lo veremos— para reconocer la presencia de este concepto en el pensamiento propio de Antonio Machado.

Sólo quisiera añadir que si se aprecia bien a éste, no me parece haber fundamentos para hacer depender su brillo del reflejo de un foco ajeno. Es posible, en efecto, si se miran las cosas en esta perspectiva, que Antonio Machado pudiera aparecer como un filósofo *fuera de foco*. Mas ¿por qué no admitir, antes bien, *que él fuera por sí mismo un foco*? o, dicho de otro modo, ¿por qué habríamos de «amoldar» el filosofar de Machado a otros ya acreditados o someterlo a influencias ajenas, en vez de reconocer que, por sí mismo, en obediencia a su personalísimo impulso filosofante, pudo dar una torsión a la filosofía que en su tiempo prevalecía? Si nos hacemos estas preguntas, y las tenemos por pertinentes, quedamos obligados, en virtud de esta pertinencia misma, a destacar el carácter original —y originario— del filosofar de Antonio Machado. Vamos a ello.

4

La lectura más generalizada y hasta autorizada de la obra de Antonio Machado insiste en ver en él a un poeta escéptico, a fuer de desencantado, de melancólico, por efecto de la decepción. No se puede negar que estas notas se encuentran todas —y muy acentuadas— en la obra en verso y en prosa de Antonio Machado.

Sin embargo, esta obra (si se considera en todas sus partes) se me aparece animada, a la postre, por algo contrario a la tristeza y el escepticismo, que me inclino a denominar el *ímpetu dialógico*, equivalente de la *intencionalidad* que Brentano y Husserl dicen, sólo que dirigido hacia un Tú.

Según la información que el poeta simula haber recogido de su maestro apócrifo, Juan de Mairena, el maestro de éste, Abel Martín, habría escrito un libro titulado *De lo uno a lo otro*. Este título, por sí solo, no implica diálogo ni tentativa de establecerlo. La locución sólo mienta, en su empleo coloquial, cambio o traslado de situación, de tema, como el unamuniano «de esto y aquello». Pero, conforme al testimonio que Machado atribuye a Mairena, Martín pretendía en tal libro dar respuesta a esta pregunta, enunciada de manera kantiana: ¿cómo es posible el objeto erótico? El traslado de que se trata es, pues, ante todo, trayecto, proyecto de un sujeto hacia un *objeto*. Y éste no es un objeto cualquiera, como tal, pasivo, es el objeto *erótico*, el *objet d'amour*, en los términos del teatro clásico francés, que es también *sujeto*.

Es legítimo pensar, empero, que Machado, al dar con el tema supuesto de esta obra de Martín, no tuviera sólo en vista el amor pasional humano, sino algo de que éste es manifestación o expresión privilegiada, pues reside en su raíz. Machado-Martín lo designa como *sed metafísica de lo esencialmente otro*.

Cabe someter a examen las palabras de esta locución. Ante todo, se trata de una *sed*, vale decir, de un impulso vital originario; no de un deseo o anhelo, sino de la *necesidad de algo* sin lo cual no es posible vivir. Esta sed es calificada por Machado: es una sed *metafísica*, y este adjetivo indica, desde luego, que no se trata, o no se trata sólo, de una sed *física* o limitada a lo natural inmediato; el prefijo *meta* da el sentido de trascender o sobrepasar algo, en este caso algo designado como *físico*; de apuntar más allá de este algo. Lo que la sed metafísica en último término reclama es designado en la locución como *lo esencialmente otro*. Se trata, por tanto, de lo ajeno al sediento, mas no de modo accidental o relativo, sino *esencial*, vale decir, de lo que es la alteridad misma de cuya esencia las cosas diversas e inclusive las personas varias que tenemos por otras, han de participar para poder ser tales otras. Vámonos, pues, con cuidado: no se trata aquí del *Mitsein* de Heidegger; no se trata de manera alguna de Pierre o Annie, según los nombres que da Sartre a «los otros» cuya existencia pretende probar; no se designa a la «Petenera» ni tampoco a Guiomar; de lo que se trata, según la expresión de Machado, es de la necesidad que no sólo trasciende la subjetividad circunscrita del sediento, sino inclusive las cosas y personas otras a que la sed apunta en primera instancia, para dirigirse a la fuente misma de que éstas obtienen su alteridad, porque *es la alteridad misma*. De aquí que Machado no diga «el otro» o «los otros», que es lo que en general sus intérpretes le hacen decir, sino con artículo neutro y en singular lo otro, equivalente, según veremos, del *Tú esencial*.

Ahora bien, lo radicalmente Otro es, según la *Dogmática* de Karl Barth, Dios, el *mysterium tremendum* que Rodolfo Otto dice. Comenzamos a descubrir así que el libre pensador Antonio Machado es un filósofo *religioso*.



Empero, este Dios de Machado no es afirmado por él a la manera tradicional de la teología en las religiones abrahámicas, como creador, gobernante y juzgador del mundo. Cabe sospechar que en este Dios de la tradición Machado no logró creer: que vio en él un ídolo, una «invención judía», «sacrílega», y «absurda» escribe Martín, lo cual permite comprender el elogio que dedica a la última voluntad de Valle-Inclán en orden a ser enterrado civilmente: en ella ve Machado —obsérvese— «un rasgo profundamente religioso» del escritor gallego. El Dios de Machado es, antes que creador, gobernante o juez, el que sacia la sed de otredad que padecemos, lo que equivale a decir que es el *Interlocutor* del diálogo que se despliega en nuestro tiempo vivido o, dicho de otro modo, que El es la raíz de la segunda persona del singular: el *Tú* absoluto. Oigamos a Machado-Martín: «Dios revelado, o desvelado, en el corazón del hombre, es una otredad muy otra, una otredad inmanente (quisiera destacar: «inmanente»), algo terrible como ver demasiado cerca la cara de Dios. Porque es allí —en el corazón del hombre, donde se toca y padece otra otredad divina, donde Dios se revela al descubrirse, simplemente al mirarnos, como un *tú de todos*, objeto de comunión amorosa, que de ningún modo puede ser un *alter ego* —la superfluidad no es pensable como atributo divino— sino un *Tú que es El*».

El *Tú* que Dios funda, para Antonio Machado, la posibilidad de otros *tús* como mis prójimos. Se sitúa más allá de ellos (y por esto, precisamente, es la sed que de El tenemos «metafísica»), aunque El se haga presente y manifiesto en tales tús y por ellos, como el *Significado* de los signos que ellos son en mi vivir. Mas como, a la vez y recíprocamente, yo soy un signo de Dios para los demás, todos pasamos a ser, en este sentido de la filiación del signo respecto del significado, hijos suyos, «hijosdalgo», escribe Machado, y, en virtud de esto, *hermanos*.

La filosofía religiosa de Antonio Machado se nos revela, así, como un cristianismo heterodoxo, que implica «el triunfo de las virtudes fraternas sobre las patriarcales» —son palabras suyas. Tal es la fraternidad que instaura Cristo, un Cristo que no es Rey, sino, a fuer de hijo de Dios, como nosotros lo somos, nuestro hermano; tal también es la «nueva fe» que se ha iniciado ya, en palabras de Machado: «el cristianismo del porvenir».

5

El foco filosófico que es Antonio Machado, en esta perspectiva, puede ser aproximado a otros, contemporáneos suyos, con los que no ha sido frecuente, sin embargo, compararlo.

Me refiero a diversos pensadores hebreos formados en la Academia para la Ciencia Judía, que Hermann Cohen fundara en Berlín, tras su retiro de Marburgo, en noviembre de 1913. Entre ellos, habría que destacar a Ferdinand Ebner, a Rudolf Ehrenberg, a Franz Rosenzweig y algunos otros. Pero, por sobre todos ellos, por meritorios que sean, se destaca la figura de Martin Buber, en particular por su libro *Yo y Tú*, publicado en 1923.



Basta leer algunos pasajes de este libro para que se advierta su íntimo parentesco con otros de Antonio Machado. «Cada Tú particular abre una perspectiva hacia el Tú eterno, escribe Buber: mediante cada *Tú* particular, la palabra primordial *(Yo-Tú)* se dirige al *Tú* eterno. A través de esa relación del *Tú* de todos los seres, se realizan o dejan de realizarse las relaciones entre ellos; el *Tú* innato se realiza en cada relación y no se consuma en ninguna. Sólo se consuma plenamente en la relación directa con el único *Tú* que, por su naturaleza, jamás se deja convertir en *Ello*». Señala Buber que se han dado muchos nombres al *Tú* eterno, los cuales han entrado luego al lenguaje del *Ello*: «Los hombres se han sentido más y más empujados a reflexionar sobre su *Tú* eterno y a hablarle como a un *Ello*. Pero todos los nombres de Dios son santificados, porque al pronunciarlos no solamente se habla de El, sino también se le habla». Agrega, por fin: «Muchos hombres quisieran prohibir el empleo del vocablo Dios, porque se ha abusado de él demasiado. En verdad, es la más gravosamente cargada de todas las palabras que el hombre emplea, pero por esta misma razón es la más imperecedera y la más indispensable de todas... Pues quien pronuncia la palabra de Dios cuando está todo lleno del *Tú*, sea cual fuere la ilusión que lo sostiene, se dirige al verdadero *Tú* de su vida, al que ningún otro *Tú* limita y con el que está en una relación que envuelve a todos los demás».

En la misma dirección de Buber, escribió Gabriel Marcel por aquellos años que Dios es el Tú supremo y que no es legítimo pensar lo divino «como un objeto, como una fuerza de la naturaleza» de donde su tajante afirmación: «Cuando se habla de Dios, no es de Dios de quien se habla».

Por fin, habría que situar a Mikhail Bakhtin en esta misma familia de pensadores, en cuanto destaca lo *exotópico* (según la traducción que Tzvetan Todorov ofrece de la palabra rusa *vnenakhodimost*) que hay inevitablemente en nosotros y funda en ello el *principio dialógico* en virtud del cual un yo sólo es tal en función de su relación con un *Tú* que sabe de él. Es conocida la admiración que Bakhtin profesaba por Buber, a quien no vacila en proclamar como el filósofo mayor de nuestro tiempo. Una cierta afinidad de pensamiento entre Bakhtin y Buber puede atribuirse a que el maestro e iniciador de aquél, Matvei Isaevich Kagan, había sido,al igual que el propio Buber, discípulo en Alemania de Hermann Cohen.

No procede aquí poner de resalto otra gran figura del pensamiento dialógico, Emmanuel Lévinas, puesto que la expresión de su pensamiento más personal en esta dirección es posterior a la muerte de Antonio Machado.

Lo que sí cabe subrayar es que, sean cuales fueren las diferencias entre todos estos autores, se da, por cierto, entre ellos, una comunidad, no sólo de búsqueda, sino de hallazgo.

Puesto que no hay testimonio de que Antonio Machado hubiese estudiado o leído a Buber, a Marcel o a Bakhtin, parece legítimo concluir, que él llegó al principio dialógico, que denominó «la heterogeneidad del ser» con independencia de ellos. El ser es heterogéneo, en efecto, según Antonio Machado, porque es diádico, porque es la tensión polar del Yo y del Tú, porque es diálogo entre estos polos.



Afirmar la originalidad filosófica de Antonio Machado no ha de ser, con todo, negación de que recibiera influjos. Pienso, desde luego, que desarrolló su pensamiento como una tentativa de superar el antagonismo trágico de Unamuno (o tengo por delante la muerte como aniquilación de mi existencia, y es lo que parece verdadero, o puedo contar con una supervivencia en otro mundo, en otro tiempo, y es lo que espero) en busca de una tercera vía. La tragedia unamuniana —ser o no ser después de la muerte— es expresada por Machado mediante la comparación del flujo del vivir con una melodía: «No hay trozo melódico que no esté virtualmente acabado y complicado ya con el recuerdo. Y este constante acabar que no se acaba es —mientras dura— el mayor encanto de la música, aunque no esté exento de inquietud. Pero el encanto de la música es para quien la escucha...; mas el encanto de la vida, el de esta melodía que se oye a sí misma —si alguno tiene—, ha de ser para quien la vive, y su encanto melódico, que es el de su acabamiento, se complica con el terror de la mudez».

Es probable que Antonio Machado advirtiera que, si la muerte se ha de entender como aniquilación, no puede ella ser tenida por mudez puesto que el mudo falta. Ello le habría llevado a fijar su atención en la eventual virtud totalizadora del anverso positivo de este acabamiento, esto es, del morir, que clausura el tiempo del vivir y constituye mi vida, mi «alma plena»: «fogata de frontera/ que ilumina las hondas cicatrices».

Cabe admitir, además, al menos como posibilidad, que Antonio Machado hubiese quedado fuertemente impresionado por la interpretación y exposición que de la filosofía de Berkeley hiciera Henri Bergson. En «La intuición filosófica», ensayo recogido en *El pensamiento y lo moviente*, se lee esto: «Si Dios imprime en cada uno de nosotros percepciones o, como dice Berkeley, «ideas», el ser que recoge estas percepciones o, más bien, que va al encuentro de ellas, es lo contrario de una idea; es una voluntad, por lo demás incesantemente limitada por la voluntad divina. El punto de conjunción de estas dos voluntades es, precisamente, lo que llamamos materia. Pues si el *percipi* es pasividad pura, el *percipere* es pura actividad. Por tanto, espíritu humano, materia, espíritu divino, se convierten en términos que no podemos enunciar sino en función el uno del otro». Y más adelante: «Me parece que Berkeley ve la materia como *una delgada película transparente* situada entre el hombre y Dios. Conserva su transparencia en tanto que los filósofos no se ocupan de ella, y entonces Dios se muestra al trasluz. Pero apenas los metafísicos, o bien el sentido común, en lo que tiene de metafísico, la tocan, de inmediato la película se empaña y oscurece, se hace opaca y se constituye en pantalla: pues palabras tales como Sustancia, Fuerza, Extensión abstracta, etc., se introducen ante ella y la recubren como de una capa de polvo que nos impide ver a Dios por transparencia. Esta imagen es apenas indicada por Berkeley mismo, sigue Bergson, si bien escribió que «nosotros levantamos la polvareda y nos lamentamos luego de no ver». Pero hay otra comparación, evocada por el filósofo a menudo, que es la trasposición auditiva de la imagen visual que acabo de describir: según ella (y aquí cita Bergson palabras de Berkeley), la materia sería «una lengua en que Dios nos habla».




El principio dialógico aparece, en estos pasajes de Bergson sobre Berkeley, considerablemente ampliado: las imágenes mediadoras entre el Tú de Dios y yo no son sólo, según ellos, las otras personas, los *Tús* de los demás, sino también sus cuerpos y, en general, la materia.

¿Leyó Machado este libro de Bergson publicado en 1934? Es probable, aunque no sea legítimo afirmarlo con certeza. Mas cabe considerar que «La intuición filosófica», incluida en tal libro como ensayo, había sido antes una conferencia que Bergson pronunció en Bolonia en abril de 1911, esto es, precisamente durante el período en que Antonio Machado seguía sus cursos del Collège de France.

Encontramos, en suma, un concierto de grandes voces de este siglo que afirman el sujeto en diálogo, superando, de este modo, tanto el subjetivismo idealizante como la reducción del *yo soy* a objeto que está en el mundo. Pero, al tiempo que Buber, Marcel, Bakhtin y Bergson como lector de Berkeley, sostienen esta posición sin pérdida y a veces en búsqueda de la adhesión a alguna de las religiones europeas —hebraísmo, catolicismo, cristianismo griego ortodoxo—, Antonio Machado la adopta en actividad de ruptura con ellas y, por ende, de innovación religiosa. Acaso nuestro gran poeta metafísico, que con tanto fervor había leído *El sentimiento trágico de la vida* en 1913, fuese especialmente sensible a la dificultad, que Unamuno destaca, de conciliar el principio de causalidad en la naturaleza, erigido en la categoría fundamental del pensamiento científico moderno, con la causalidad sobrenatural, que habría de tener su centro en un Dios tenido por creador y organizador del mundo. La actitud filosófica de Antonio Machado parece consistir, en efecto, en abandonar la causalidad a las ciencias y en sustituir, de este modo, el Dios causal que en ellas se proyecta, ya sea como su fundamento, ya como proveedor de las explicaciones que les faltan, por el Dios dialogal y expresivo.

6

Lo que ahora se ha afirmado nos abre el acceso hacia uno de los mayores problemas que presenta el estudio del pensamiento de Antonio Machado: su relación con la filosofía de Leibniz, en quien aquél veía «el filósofo del porvenir». ¿Qué puede ser aquello que en Leibniz tanto interesó a Machado? El *appetitus* monádico, desde luego, si se le entiende, según indica Pedro Cerezo Galán, como ímpetu erótico hacia lo ajeno. Mas, en la medida en que se vea en Dios el creador y, en este sentido, la causa de mí mismo y del mundo de que formo parte, surgen obstáculos infranqueables para la aproximación de Machado a Leibniz. Como ha dicho Sánchez Barbudo, en un juicio que Cerezo Galán reproduce y aprueba, «la mónada de Martín... es la mónada de Leibniz sin Dios, y todas las demás diferencias derivan de esta diferencia fundamental». Sin embargo, la mónada leibniziana pierde su sentido desde que Dios le falta, puesto que con ello cesa la comunicación con otras mónadas, que sólo por mediación de Dios es concebida por Leibniz.



La dificultad se aplaca si aceptamos que Machado, según antes se dijo, niega el Dios creador-causal en favor de un Dios dialogal y expresivo, pues el Dios de Leibniz ejerce estas dos funciones y lo que Machado retiene de este filósofo es la importancia concedida a la última de ellas, prescindiendo, en cambio, de la primera.

En los escritos de Leibniz, en efecto, (por ejemplo en el *Discours de Metaphysique*) Dios y la sustancia que somos se comunican y se expresan sin la interferencia de otras causas. «En rigor metafísico, leemos, no hay causa externa que obre sobre nosotros, excepto Dios, y *sólo él se comunica con nosotros continuamente* en virtud de nuestra dependencia. De donde se sigue que no hay otro objeto externo que *toque* a nuestra alma y que excite inmediatamente nuestra percepción» (XXVIII, subrayado nuestro; obsérvese que *toucher*, significa, a la vez tocar y conmover). Pero esta comunicación se efectúa a través y por mediación de las cosas diversas: que se ofrecen como percibidas: «Puede, pues, decirse que sólo Dios es nuestro objeto inmediato fuera de nosotros y que por él vemos todas las cosas; por ejemplo, cuando vemos el sol y los astros, es Dios quien nos da y conserva las ideas de éstos ...» etc. *(ibíd.)*. En cuanto a nosotros mismos, dirá Leibniz que nuestra alma *expresa* a Dios y al universo, y todas las esencias lo mismo que todas las existencias (XXVI, subrayado nuestro). Y también esto: «La virtud de una sustancia particular consiste en expresar bien la gloria de Dios, y por esto es menos limitada» (XV). Por fin, insistiendo en la espontaneidad de cada sustancia (que es libertad en las sustancias inteligentes), afirma Leibniz que el alma debe a menudo pensar como si sólo ella y Dios existieran. A lo que agrega que «nada hace comprender con mayor fuerza la inmortalidad que esta dependencia y esta extensión del alma, que la pone absolutamente a cubierto de todas las cosas exteriores ...» (XXXII).

Es claro que la concepción de Dios como Interlocutor pudo haberla hallado Machado en los místicos, en teólogos como Hugo de San Víctor o el Pseudo Dionisio y en las mismas Escrituras (Mt., 4,4 y Dt. 8,3).

Parece ser un hecho de su biografía, sin embargo, el que fue Leibniz quien, en mayor grado, la puso ante él de resalto y que, a partir de la lectura de este filósofo, procedió Machado por sí mismo a distinguir entre la acción creadora y la acción expresiva de Dios, poniendo énfasis en ésta a expensas de la primera.

7

El acceso al Tú esencial del diálogo no lo presenta Antonio Machado como resultado de una opción radical —como parece darse entre las palabras *Yo-Tú* y *Yo-Ello*, en el caso de Buber, entre *ser* y *tener*, en el de Marcel—, sino más bien bajo la figura de un itinerario ontológico laborioso que, en otro escrito mío, me he permitido esquematizar como una *Zeta* mayúscula.

Hay, primero, el *conatus* primigenio por el que vamos a las cosas que apetecemos y nos atraen, a los demás seres humanos que queremos y que desearíamos que nos



quisieran a nosotros también. Este movimiento —llamémosle de A a B— queda representado por la línea horizontal superior de la letra.

Mas ocurre que tal movimiento no siempre logra lo que busca o no siempre lo conserva. La sed y el hambre se sacian o quedan dolorosamente insatisfechas. En el caso de esa sed específica que lo es de la persona amada, suele suceder algo aún más grave y hasta terrible: la pérdida de esa cosa única, que ninguna otra puede, en rigor, reemplazar; o bien, que ella no corresponda a lo que nosotros esperábamos, ya sea porque, libre al fin, nos rechaza, se niega a colmar la sed que de ella tenemos, ya sea por carecer de las virtudes que en nuestra sed le atribuimos, y tenemos entonces la decepción. El uno que partió hacia el dos, se curva reflexivamente sobre sí, vuelve a sí, apenado, entristecido, queda ahora, solo con sus representaciones, conceptos y fantasías, con sus esperanzas frustradas, constituido en *uno mismo*. Esto lo representa, en mi esquema, la línea oblicua-regresiva de la zeta mayúscula, que se extiende de B a C.

Según esto, el *yo soy* de Antonio Machado no se levanta, triunfal, de una duda generalizada que contra él se revela impotente. Es —y, en rigor, en esto no difiere mucho del de Descartes bien entendido, que, por su imperfección, por su incompletud misma, remite a Dios— producto de un fracaso, o de una secuencia de fracasos, cada uno de los cuales lo individualiza en mayor grado, lo encierra más en sí mismo: el dos que se anhelaba ha sido borrado y el uno, que toma conciencia de sí por esta desaparación del otro, se sabe ahora solo.

El sufrimiento de la pérdida, del rechazo, de la decepción, en suma, del *eros* derrotado en su exigencia de dar con otro, ha sido, desde siempre, tema señalado de la poesía lírica. Su tratamiento es una constante en la obra de Antonio Machado. Evitaré las citas, que claro está, abundan. Prefiero ahora destacar que este momento de la soledad, por la nadificación de lo querido con su efecto nadificante sobre el resto, es a mi parecer, lo que Antonio Machado designa como el Gran Cero:

> *Fiat umbra!* Brotó el pensar humano.
> Y el huevo universal alzó vacío,
> ya sin color, desustanciado y frío,
> lleno de niebla ingrávida en la mano.

Sigue a este poema un pasaje sobre la teología de Abel Martín, en el que Dios es definido como el ser absoluto, por lo que nada que sea puede ser su obra. Dios no crea nada, salvo la nada misma, viene a ser la paradoja de esta teología. Pero esta nada es, sin embargo, un don de Dios: «Dios regala al hombre el gran cero, la nada o cero integral, es decir, el cero integrado por todas las negaciones de cuanto es. Así, posee la mente humana un concepto de totalidad, la suma de cuanto no es, que sirva lógicamente de frontera a la totalidad de cuanto es». De aquí resultan dos modos del pensar humano: uno es este pensar afincado en la nada, el pensar homogeneizador, el del mero bípedo racional, «que necesita de la nada para pensar lo que es, porque, en realidad, lo piensa como son *siendo*»; el otro es el pensar poético, «que



es ya pensamiento divino» y que da con la heterogeneidad del ser, amenazada por aquél.

Que el pensar racional, abstractivo, tenga su fuente en la decepción es algo que se comprende por sí mismo: Guiomar, una vez que la decepción sobreviene, es tan sólo una mujer más. Es efímero el encantamiento que lo singular concreto nos provoca y es sustituido por la abstracción que lo generaliza. Mas ¿por qué ver en esta pérdida un *regalo*? Precisamente porque una vez que se arranca a las cosas y personas lo intransferiblemente suyo entran sin dificultad en el sentido común, que como tal nos permite comunicarnos unos con otros, y en los esquemas de las ciencias que nos explican el suceder y nos confieren a veces poder para ejercitar nuestra libertad alterándola.

Algunos hombres, empero, son más sensibles que otros a la nostalgia de lo que se perdió. Sienten que en el vivir cotidiano del sentido común la verdadera vida está ausente y buscan por ello, en medio del fárrago de las palabras usuales, los nombres con que se llama a las cosas para que acudan de nuevo y, en ellas, el *Deus absconditus*, el Ser que se es.

Así, cumplido el momento del Gran Cero, cabe emprender un nuevo camino, es posible todavía brindar «un canto de frontera/ a la muerte, al silencio y al olvido». A quien sigue tal camino, a quien eleva este canto, Antonio Machado lo designa como *el poeta*, ante todo porque su acto, ese acto de buscar la presencia oculta tras la más patente ausencia, es poético con independencia de que se traduzca o no en poesías. Así, del niño malo, que sufre la soledad del cuarto oscuro en que su madre lo encerró, escribe Antonio Machado que «es el poeta, el poeta puro,/ que canta: el tiempo, el tiempo y yo».

Este acto consiste en el paso del Gran Cero al Gran Pleno, a la comunión del uno mismo con el Otro supremo, o sea, de C a D, puntos terminales de la línea horizontal inferior de la zeta. Es también el paso de la *decepción* al *des-engaño*, con todo lo que esta rica palabra castellana da a entender de salir del engaño y acceder a la verdad.

La nada es, pues, según esto, engañosa, o mejor: es un escondite del ser, como tal, pleno. El pensamiento de Antonio Machado constituye, a la postre, una *filosofía de lo pleno*, según la expresión de Gastón Bachelard, en la cual el vacío, la nada, el Cero, es susceptible de trascenderse como etapa, como momento necesario del tránsito hacia el Gran Pleno. «Nada» designa la ausencia de lo que buscamos, de lo que deseamos, de lo que esperamos— había escrito Bergson en «Lo posible y lo real», ensayo incluido en *El pensamiento y lo moviente*, agregando allí mismo que «una cosa sólo desaparece cuando la reemplaza otra», por lo que hablar de una supresión de todo carece de sentido para la experiencia. Poeta será, para Antonio Machado, quien no se resigna con esta ausencia, quien adivina que ella es momentánea, quien vislumbra y busca, tras ella, la presencia.

8

Antonio Machado expresa el sentido del vivir humano, del vivir nuestro propio tiempo, con diversas metáforas, entre las cuales quisiera poner de relieve sólo cuatro.


Invenciones
y Ensayos



Ante todo, el camino y el río. Ambos, camino y río, sólo adquieren su perfecto sentido por aquello a que tienden y que, al par, los justifica como tales y los clausura: es la posada o el domicilio a que al caminar nos dirigimos, es el mar hacia el que el río fluye.

Las otras dos metáforas que aquí más me interesan son la de la hoja y la de la gota.

Después de traducir ante sus estudiantes un hexámetro de Homero —«como la generación de las hojas, así también la de los hombres»—, comenta Juan de Mairena: «Homero habla aquí de la muerte como un épico que la ve desde fuera del gran bosque humano. Pensad que cada uno de vosotros la verá un día desde dentro y coincidiendo con una de esas hojas». Machado-Mairena distingue, pues, según esto, la muerte considerada desde fuera, que sólo es, claro está, aniquilación de lo que hemos sido, y la muerte mirada «desde dentro», que yo prefiero designar como *el morir*, que, en cuanto tal, es parte del vivir, y no una parte cualquiera, sino precisamente su conclusión y cabo.

Por fin, de la gota, escribe Antonio Machado en el Canto XIII de *Soledades*:

> [...]
> (¡Yo pensaba: el alma mía!)
> Y me detuve un momento,
> en la tarde, a meditar...
> ¿Qué es esta gota en el viento
> que grita al mar: soy el mar?

Este grito parecería destemplado, si no fuera por el morir: Bajo el número XLV de los Proverbios y Cantares, leemos:

> Morir... ¿caer como gota
> de mar en el mar inmenso?

Hay una respuesta a esta pregunta, a mi ver, en el Canto XXI de *Soledades:*

> tú no verás la última gota
> que en la clepsidra tiembla.

Las gotas de nuestro tiempo van cayendo de la clepsidra. Pero *la última*, la que, desde fuera, sería nuestra muerte, no la veremos caer, porque en ella estamos, porque somos en esta gota y no hay otra que sobre ella pudiera darnos visión.

En el buen morir, en el *morirse*, me permito decir, no ve Machado, en definitiva, aniquilación, sino *figura*, la «figura final» del tiempo, que, si lo hemos vivido vigilantes, es la consumación del vivir, su constitución como *vida*, y plenitud del diálogo desplegado en él. «A última hora, escribe Machado, siempre habrá un alguien frente a un algo, a un algo que no parece necesitar de nadie». Esto equivale a mentar la sustancia absoluta: aquello que de nada necesita para existir, según la definición acreditada en la tradición filosófica. Nos vemos así remitidos al pasaje ya citado de Leibniz en el que se lee que si el alma se piensa sólo en su comunicación con Dios —yo mismo en tensión polar con lo Otro, según Machado— adquiere toda su fuerza la certeza de nuestra inmortalidad.

De la armonía del Gran Pleno canta Machado:



... Quieto y activo
—mar y pez y anzuelo vivo,
todo el mar en cada gota
todo el pez en cada huevo
todo nuevo—
lance unánime su nota.

La visión vigilante es trabajo con el tiempo a fin de llevarlo a ese término que es nuestro mejor morir. Bien vivido, nuestro tiempo ha de quedar totalizado en esa conciencia que es integral por recoger todos sus momentos. Nuestra tarea consiste en «intemporalizar» este tiempo nuestro; «digámoslo con toda pompa», escribe Antonio Machado, e identifica este «intemporalizar» con «eternizar».

La *eternidad*, en el sentido filosófico del término, ha sido entendida, desde Boecio, como la posesión o recolección en lo simultáneo de lo que aparece disperso, desparramado en el tiempo; en nuestro propio tiempo vivido, agregaría, pienso yo, Antonio Machado.

9

Esta lectura del filósofo Antonio Machado se hace cargo de los momentos tristes, de congoja, decepción y duda, de soledad, no menos que de otros, victoriosos, de que es sólito prescindir, en que Antonio Machado afirma el *Tú que es El*, la conciencia integral o armonía del Gran Pleno y un modo diferente del tradicional de hacer suyo el cristianismo.

El poeta dio a mi parecer testimonios suficientes de este cristianismo, de esta específica religiosidad suya, en sus escritos y en sus acciones de tan honda solidaridad fraterna, para que pese a algunos regresos al escepticismo en su itinerario personal, no resulte legítimo anularlos o pasarlos por alto.

La filosofía de Antonio Machado, cuya exposición aproximativa aquí se ha intentado, confiere una estructura coherente a toda la obra de este autor: expresada de modo a menudo críptico, ora por boca de Juan de Mairena, ora por la de Abel Martín, y a veces con vacilaciones, de su intelección adecuada depende por entero, sin embargo, el sentido que pueda atribuirse a los dos poemas metafísicos mayores «Al Gran Cero» y «Al Gran Pleno o conciencia integral». Pienso, por tanto, que, mutilada de su órgano filosófico, la poesía misma de Antonio Machado y, en especial estos dos poemas, que sin él resultan punto menos que incomprensibles, pierde altura, pierde, en rigor, *poesía*.

José Echeverría



Buber, el oyente de Dios

El Dios viviente no sólo es un Dios que se revela, sino un Dios que también se oculta.
Martin Buber

Diálogo y monólogo

No es lo mismo hablar de una experiencia dialógica, que hablar desde una experiencia dialógica. Las preposiciones que distinguen ambas oraciones señalan posturas espirituales distintas. Si hablo de una experiencia dialógica, hablo de un tema. Si, en cambio, hablo desde una experiencia dialógica dejo de ser el expositor de un tema, el mediador entre un fenómeno y su sentido, para pasar a ser la expresión viva de ese fenómeno: su manifestación.

En un caso soy espectador. En otro, protagonista.

En mi condición de expositor, seré, pues, espectador de una experiencia dialógica. ¿Por qué? Porque he resuelto hablar de esa experiencia. Porque he tomado la decisión de pronunciarme acerca de esa experiencia.

Quien, en cambio, protagoniza una experiencia dialógica no toma nunca la determinación de hacerlo. Es, inversamente, llamado hacia ella. Llamado con independencia de su voluntad: convocado.

El protagonista puede impulsar o refrenar su inmersión plena en esa experiencia. Puede dilatarla o restringirla: hacerla crecer o sofocarla. Pero no puede producirla.

Todo lo contrario ocurre con estas páginas, que han sido creadas por mí. Aquí se describe la experiencia dialógica de Martín Buber. Esta descripción es fruto de mi voluntad interpretativa. Es mi obra.

Entre la experiencia dialógica aludida y la alusión propiamente dicha se abre una distancia. Esa distancia separa la búsqueda del encuentro y distingue la vivencia de la sola intelección. En consecuencia, el mío no será un lenguaje cargado de fervor dialógico, sino un lenguaje empeñado en pronunciarse a propósito del fervor dialógico que entraña el lenguaje. de otro. El mío, en suma, será un metalenguaje.



El diálogo es, para Buber, una experiencia compartida esencialmente. Dialógico es el encuentro que configura como interlocutores a quienes toman parte en él. Diálogo es la experiencia que conforma a quienes la viven.

Hay que repetirlo: me muevo sobre otro terreno, Buber está ante mí. No está conmigo. Puesto que al dirigirme hacia él no pretendo sino describirlo, Buber no necesita concretar el contacto que le propongo para llegar a ser un sujeto dialógico. Puedo, pues, prescindir de su acatamiento para alcanzarlo como tema. No está en juego una voluntad mutua, un anhelo recíproco, sino un interés unilateral. Él y yo somos ya, respectivamente, uno y otro antes del contacto.

Lo que tendrá lugar no es, entonces, un encuentro entre seres que dialogan. Más bien será un pronunciamiento mío sobre la experiencia dialógica vivida por otro. Será una exposición. Será un monólogo.

Lo que diga resultará, quizá, persuasivo. Pero no será revelador. Podrá parecer sugestivo, aleccionador, claro. Pero nunca decisivo, en el sentido que este calificativo adquiere en el seno de la ontología buberiana.

Al no pronunciarme desde donde Buber lo hizo podré, en el mejor de los casos, comprender de qué habló el pensador judío. Pero no sabré con quién habló; porque para comprender con quién habló es indispensable que el diálogo protagonizado por Martín Buber y su interlocutor comprometa también mi *ser entero.*

El *quién* del diálogo buberiano es, en última instancia, Dios. Con Dios se puede dialogar pero de El nada se puede decir, nada se puede predicar.

Para saber que Dios me habla es indispensable sentirme ganado por una disposición espiritual ciertamente distinta de la que me embarga habitualmente.

La experiencia religiosa, para el autor de *Yo y Tú*, es la experiencia de la fe. «La *fe* —escribe en *El eclipse de Dios*— no es un sentimiento aposentado en el alma del hombre, sino un adentramiento en la realidad, sin reducciones ni cortapisas.» Se trata, pues, de una relación, de un encuentro cuyo núcleo es «el diálogo entre Dios y el hombre —la divina voz hablando en lo que acontece al hombre y el hombre respondiendo en lo que hace o deja de hacer». Dios es, en esta relación, el Ser en *el cual se cree,* «el Ser absoluto, incondicionalmente afirmado».

La experiencia religiosa puede, en consecuencia, describirse como diálogo del hombre, en el seno de la fe, con dicho Ser absoluto. Porque el encuentro con Dios se produce en el seno del que puede decir Buber que él es «incondicionalmente afirmado».

La experiencia religiosa es aquélla que sobreviene como irrupción del «misterio esencial, cuya inescrutabilidad forma parte de su misma naturaleza; se trata de lo incognoscible». Pero no de lo incognoscible en cuanto «misterio relativo de lo inaccesible sólo al estado actual del conocimiento humano y, por eso mismo, descubrirle», sino de lo substancialmente imponderable para el hombre en aquel sentido que le hizo decir a Sören Kierkegaard en su *Diario Íntimo:* «Dios no es una idea que se prueba, sino un ser en relación con quien se vive».

Hoy, en el mejor de los casos, estoy predispuesto a entablar con Buber un contacto estrictamente intelectual. Hoy no puedo ir más allá. Sé, al menos, que al delimitar



el espacio vital de nuestro encuentro circunscribo, a la vez, el alcance de nuestra relación. Más allá de lo que decido hacer está lo que me sería posible hacer.

Sujetos y objetos

Buber, acentuémoslo otra vez, será objeto de una exposición. Yo, el sujeto responsable por el cumplimiento de esa exposición. La relación, como se advierte, será entre sujeto y objeto.

Para Martín Buber no hay diálogo posible entre sujeto y objeto. Ambos, asegura el pensador, se constituyen siempre con antelación a su encuentro. Sujeto y objeto coinciden en un punto del espacio pero no se configuran como tales en ese punto. Llegan a él conformados, hechos. Son, en sí, totalidades cuya integridad no depende del encuentro con el otro. El otro es siempre una ratificación de lo que cada uno ya era y de lo que ya se sabía que era.

Habrá, pues, entre Buber-objeto y *Yo*-sujeto un enfrentamiento. Vale decir, un careo, que es también una lucha. Entre sujeto y objeto —advierte Buber— la relación es siempre combativa. El primero sólo quiere arrebatar al segundo su esencia: se empeña en arrancársela. Sabe que el objeto no se la entregará espontáneamente. Que el objeto yace retraído sobre sí; que le está vedada la espontaneidad. Sabe que él mismo, como sujeto, no puede aspirar a la obtención de esa esencia mediante la gracia de la entrega voluntaria. Ambos —sujeto y objeto— están cerrados. El sujeto acosa al objeto. Lo acorrala, trata de encontrar el medio de penetrarlo. Busca un método, un camino. Emplea, para hallarlo, su inteligencia. Una inteligencia que es siempre inductiva o deductiva. Emplea su lógica. La racionalidad es su caballo de Troya.

Cuando, finalmente, la esencia de un objeto queda al descubierto, algo ha perdido para siempre el interés. Un aspecto de la realidad ha dejado de ser problemático. La mirada victoriosa del sujeto se vuelve entonces hacia otro rincón de la naturaleza. Concebido como entraña de un objeto, el enigma de la realidad ocupará siempre un espacio, estará siempre en alguna parte, revistiendo la forma de un fenómeno inédito. Para dar con él es indispensable desplazar la mirada con atención. Quien acecha está —así lo cree— al borde de la verdad.

Ubicado el nuevo objeto, recomienza la lucha. El modo en que se manifiesta el actual predominio de la técnica señala, según sabemos, el triunfo abrumador de la subjetividad sobre la objetividad. Ese triunfo indica que habitamos un mundo en el cual no ha preponderado el encuentro. Entendámonos: es así no porque la técnica ha vencido, sino porque es ella sola la que ha vencido. El triunfo del subjetivismo constituye la derrota del hombre. Una de las derrotas del hombre, en cuanto ejemplifica el conjunto de consecuencias a que ha dado lugar una forma determinada de desmesura espiritual: la posesividad.

Para Martín Buber, el vínculo entre sujeto y objeto no puede, pues, ser dialógico. Gabriel Marcel, que coincide con Buber en una serie de cuestiones fundamentales,

tanto epistemológica como antropológicamente, comparte también esta interpretación. Describiendo a la ciencia como saber objetivo o conocimiento de objetos *(Diario Metafísico)*, dice de ella que, por eso mismo, «no habla de lo real más que en tercera persona».

Todo lo que puede saberse del hombre en términos objetivos puede ser necesario pero jamás será suficiente. El hombre como persona trasciende el saber que se limita a concebirlo en tales términos. Son, en este sentido, igualmente profundas las coincidencias que, con Buber, tienen tanto Gabriel Marcel como Karl Jaspers. El primero de ellos anota en su *Diario:* «Existe una serie de predicados que puedo atribuirme a mí mismo como me los atribuiría otro: hasta este punto soy un *otro* para mí. Hablo de mí como hablaría cualquiera: pero lo que hay de más profundo en mí se sustrae a ese modo de pensamiento. La libertad, por ejemplo, sólo es concebible en la medida que hay en mí algo que pueda trascender el orden de *él*». Y poco más allá agrega: «Todo juicio que verse sobre mí, versa sobre un *él* que por definición no puede coincidir conmigo; aquél para quien yo soy un *tú* va infinitamente más allá de esos juicios aún adhiriéndose a ellos; al amarme me abre una especie de crédito».

Al respecto acota Karl Jaspers: «Siempre que me hago objeto soy, al mismo tiempo, más que este objeto, a saber: el ser que puede objetivizarse de esta manera», *(Razón y existencia)*.

El nuestro es el mundo de la técnica invicta. El mundo de los sujetos que saben adueñarse de los objetos, doblegarlos, ponerlos a su disposición. Yo, sujeto, trataré de exponer a Martín Buber, objeto. Hablaré de lo que he logrado arrancarle. Esta exposición no deja de ser, en cierto sentido, la exhibición de un trofeo.

No es ésta, por cierto, la relación que anhelaba con el autor de *Yo y Tú*. Ella parece ser, sin embargo, el ineludible resultado de un contacto preponderantemente subjetivo como el que llegué a entablar. La relación dialógica, transubjetiva y transobjetiva, no puede ser provocada, nunca podrá ser el fruto de una pretensión.

Mientras prosiga moviéndome en el ámbito de la voluntad, que es, por excelencia, el del predominio de la técnica, no obtendré, en mi afán de acercamiento a Buber, otro resultado que aquél que tipifica la relación entre sujeto y objeto. Pese a todo, la pobreza que en el orden de un diálogo auténtico reviste el camino que estoy transitando, posee en sí misma un sentido aleccionador que bien vale la pena no desdeñar. Prosiguiendo mi senda culminará ante las puertas de un mundo de vivencias ontológicamente decisivas. Ese mundo se me hará evidente bajo la forma primordial de un sentimiento de carencia, igualmente sintomático de la proximidad y de la lejanía en que me encuentro con respecto a un estilo de relación con la realidad del cual, por el momento, no conozco más que el nombre: diálogo.

Mi esfuerzo reflexivo constituye un camino. Voy hacia la idea buberiana del fundamento del ser dialógico. La preposición *hacia* señala una dirección e implica, de manera latente, una proveniencia. En cuanto a la meta anhelada, deseo, dije, llegar hasta la idea buberiana del ser dialógico.



La idea y no hasta la experiencia buberiana de ese fundamento. Porque ya sé que la experiencia sólo será el resultado de un encuentro que no puede ser provocado por mí, decidido por mi voluntad.

¿Significa esto que renuncio sin más a ese encuentro? De ningún modo. Pero no puedo escapar a la contradicción en tanto me empeñe en ir por donde pretendo.

Parto pues del deseo de encontrar a Buber como interlocutor, de convertirme yo mismo en persona, en un ser dialógico. Al mismo tiempo, sé que voy a internarme en una senda cuyo supremo beneficio consiste en brindarme la posibilidad de comprender por qué —yendo por donde voy— no llegaré adonde quiero.

Ni me pongo en marcha con Buber ni culminaré en él. Al final de mi trayecto, empero, estaré más cerca del fundamento del contacto establecido con Buber. Más cerca quiere decir: próximo a la intuición de ese otro rostro del la realidad visible al que, según Buber, no se accede sino por medio de la *Gracia*.

El hombre de la ambigüedad

La filosofía aparece siempre como esfuerzo reflexivo empeñado en la aclaración conceptual de la índole de lo real. Pero ¿qué es lo real? Si me atengo a lo sugerido por esta caracterización de la filosofía, lo real es, en primera instancia, un problema. Como tal, constituye una cuestión espiritual. A diferencia del hambre, el sueño y la avidez sexual, acosa exclusivamente al hombre. No es, en consecuencia, un problema espiritual porque atañe al hombre, sino porque atañe al hombre únicamente.

Puedo entonces decir que, filosóficamente encarado, el hombre es el ser problematizado por la índole de lo real.

Concebir lo real como cosa problemática equivale a decir que es algo oscuro: algo que, de suyo, no se entiende.

Ahora bien: ¿la oscuridad de lo real es un problema para todo hombre? No. Inquieta, apenas, a un hombre. A ese hombre, Gabriel Marcel lo llamó «problemático».

Problemático es el hombre que ha rebasado la *actitud natural*, el mundo de la *doxa*, donde impera lo real bajo la forma de lo supuestamente diáfano, o de una opacidad que se sobrelleva, que no llega a ser francamente inquietante. La rutina, el contacto indistinto con objetos y horas, caracterizan la actitud natural. Para el hombre rutinario todo está siempre en su sitio. De lunes a domingo, día tras día, la realidad es la de siempre, la alegría es la de siempre, el dolor es el de siempre, la muerte es *eso* que lo aguarda allá, en un brumoso final que presiente y calla.

Una misma transparencia (que, finalmente, no es sino luminoso hermetismo) envuelve todo. Al hombre rutinario nada le habla con voz inusitada. Más que vivir, el hombre de la *doxa*, dura.

Ya he reconocido dos actitudes. Dos rostros de lo real. Uno diáfano; otro oscuro. Si así es, si lo real es, al unísono, lo oscuro y lo diáfano, lo apropiado —desde una

perspectiva totalizadora— sería afirmar que, para el hombre, lo real es aquello capaz de transitar de un modo de ser a otro. También del hombre correspondería afirmar que es aquel ser que encuentra en el tránsito de la obviedad a la problematicidad (y de ésta a aquélla) su fisonomía propia.

Hombre y realidad son, pues, fenómenos que hallan en la transitividad su nota distintiva. Siempre que el hombre transita de un modo de ser a otro —de la actitud natural a la problemática y viceversa— con él, y al unísono, transita la índole de lo real.

La esencia de lo real, en consecuencia, se manfiesta de conformidad con el modo como me relaciono con ella. Qué sea en sí lo real es algo que, por ahora, ignoro. Al parecer, sólo puedo llegar a aprehender la naturaleza de lo real bajo la forma de certidumbre cotidiana o incertidumbre problemática.

Corresponde que, enseguida, me pregunte cómo y por qué se pasa de la actitud natural a la problemática o de ésta a aquélla. ¿Qué fuerza es la que me permite sustraerme a la actitud natural? ¿Qué fuerza es la que me reintroduce en ella?

Transito desde la certidumbre sobre la naturaleza de lo real hacia la incertidumbre o viceversa, cuando lo real se libera de la forma de relación que con él he entablado. Mediante tal rebasamiento, lo real define su vínculo conmigo desde *sí mismo y no ya desde mí.* En el seno de esta nueva relación —la del tránsito—, lo real se me manifiesta como lo esencialmente ambiguo. Ya no es lo diáfano de la actitud natural ni lo oscuro de la actitud problemática. En el instante del tránsito desde una actitud hacia otra, lo real se pone de manifiesto como lo esencialmente ambiguo. También *Yo,* en ese momento, me reconozco como ser ambiguo.

Llamo revelación, con Martín Buber, al acto mediante cuyo cumplimiento lo real logra sustraerse a las dos modalidades que lo caracterizan cuando con él entablo relación sustentado por la certidumbre o sustentado por la incertidumbre.

Llamo revelación, como enseña el pensador, al acto mediante cuyo cumplimiento lo real, fuera ya de la obviedad y de la problematicidad, logra presentarme un semblante nuevo.

Lo real revelado es la fuerza que me impulsa hacia las dos formas de relación que soy capaz de entablar con el mundo. La revelación de lo real es el suceso que provoca mi desplazamiento de la obviedad a la problematicidad y de ésta, a aquélla.

En la actitud problemática me afano por desentrañar la esencia de lo real. En la actitud natural estoy o creo estar en posesión de esa esencia. En la experiencia de la revelación, en cambio, lo real se me ofrenda como ambiguo. Deja de ser una evidencia tenaz, como en la vida problemática, para pasar a ser *una inequívoca presencia irreductible a mi voluntad interpretativa.*

En el acto de la revelación, lo real me dirige su palabra. Me habla de sí. Yo no soy yo quien habla predicativamente de lo real. En el acto de la revelación yo soy, en primera instancia, oyente.

Estoy tratando de poner al descubierto la importancia ontológica y antropológica concedida por Buber al instante que designo con la palabra *tránsito.* Hasta aquí he



visto dos formas de relación con lo real. He visto, además, una forma intermedia —la del tránsito— que, distinguiéndose de las dos anteriores, se me impone como una tercera modalidad de relación.

La experiencia del tránsito, a diferencia de la obviedad y la problematicidad, constituye una relación con lo real que es fijada por el encuentro *desde sí mismo.* En él, lo real no es determinado por mí en cuanto sujeto, sino que, por el contrario, es lo real lo que me brinda tanto una versión de su propia índole como, igualmente, una versión de la mía.

En el ámbito de esta nueva experiencia, de este nuevo vínculo con lo real, el hombre de la obviedad y el hombre problemático ceden sus respectivos sitios al hombre de la ambigüedad. El hombre de la ambigüedad es el protagonista de la revelación, de la singular experiencia en la cual, como sugiere Buber, lo real (que es ahora *lo incondicionado),* interpela al hombre como su interlocutor. Gabriel Marcel sostiene que la fuerza propulsora que posibilita la revelación, el contacto dialógico, es la emoción: «Sólo en la emoción paso a ser un *tú* para mí».

La emoción es, para Marcel, invocación. «Invocar un ser es otra cosa, es más que pensar en él». Pensar en un ser «es en general adoptar una actitud esencialmente análoga a la que adoptamos en presencia de la persona en cuestión en tanto que ella es para nosotros, no un *tú* sino un él. Por el contrario, habrá que admitir que desde el momento en que yo invoco, entra en juego algo más que una idea. Pero es preciso, además, que esta invocación tenga —me arriesgaría a decirlo— un fundamento ontológico. No puedo invocar *realmente* a no importa quién, sólo puedo 'aparentarlo'. En otros términos, la invocación no parece que pueda ser eficaz sino donde haya *comunidad.* Es preciso que estemos *ya juntos* en un sentido difícil y profundo de precisar».

Marcel prefiere, en última instancia, la palabra *amor* al vocablo *emoción.* Pero la función que cumplen ambos términos es la misma ya que, indistintamente, los dos aluden a la experiencia designada por Buber como revelación. «Querer es suprimirse como *él,* volver a encontrar la indivisión fecunda que la dialéctica suprime». (...) «El amor está vinculado a la salida del *yo;* en este sentido implica la liberación del *yo,* que lejos de ponerse como esencia, surge como amante. El amor surge como invocación, como llamamiento del *yo* al *yo*». Esta idea se completa en una extraordinaria definición que nos brinda Marcel: «El amor es la vida que se descentra, que cambia de centro».

Descubrir la índole ambigua de lo real y de uno mismo, equivale a descubrir la falibilidad de los supuestos sobre los que descansan la certidumbre cotidiana y la incertidumbre filosófica: ambas son expresiones del antropocentrismo: es decir de concepciones de lo real cuyo eje es el individuo, el sujeto entendido como amo y no la relación, el hombre postulándose como participante. Ambas —tanto la certidumbre cotidiana como la incertidumbre filosófica— son, según Buber, manifestaciones de vínculos dialógicamente inconsistentes con lo real. ¿Por qué? Porque, en ellas, el supuesto interlocutor del hombre —lo real— no tiene jamás la palabra. En la actitud

natural, ello es así porque no me interesa sino lo que ya sé o creo saber. En la actitud problemática ocurre lo mismo porque lo real, si bien ha dejado de resultarme indiferente, se ha ausentado, no me habla. El extrañamiento del filósofo ante el mundo indica claramente que el mundo se le resiste, que el mundo se le niega, rehuyendo su entrega. Concebida como aspiración al saber, como anhelo, la filosofía constituye la expresión acabada de una *voluntad* de encuentro que se ve esencialmente frustrada por falta de sustancia dialógica.

Por eso, para Buber, filósofo es el hombre que, liberándose de la falsa inocencia impuesta por la actitud natural, descubre, de súbito, en el privilegiado instante del asombro, que está solo. Digámoslo con él: «Aun cuando el acto filosófico culmina en una visión de unidad, la filosofía se fundamenta en la dualidad de sujeto y objeto. La dualidad de *Yo* y *Tú* encuentra su realización plena en la relación religiosa; la dualidad de sujeto y objeto sustenta a la filosofía mientras se la practica. La primera surge de la situación original del individuo, su vivir ante la faz del Ser vuelta hacia él tal como él se vuelve hacia ella. La segunda surge de escindir esta contigüidad en dos modos de expresión enteramente distintos: uno incapaz de otra cosa que observar y reflexionar, otro incapaz de otra cosa que ser observado y ser motivo de reflexión. *Yo* y *Tú* existen en y por virtud de la realidad vivida; sujeto y objeto, productos de la abstracción, subsisten mientras esta fuerza trabaja».

Lo real como dimensión incondicionada no busca al hombre, no se dirige a él ni lo acoge en un vínculo, sino en el instante de la revelación, en la experiencia del tránsito desde una pretendida dimensión inequívoca a otra del conocimiento. En ese momento decisivo puede verse que el soslayado sostén de la certidumbre cotidiana y de la incertidumbre filosófica es la ambigüedad. Vale decir que, si bien la ambigüedad sólo es abiertamente vivenciada por el hombre en la referida experiencia del tránsito, ella subyace en el fondo de la existencia humana constituyendo su fundamento, su raíz.

Sobre la ambigüedad alza el hombre su vida. Cuando en un momento determinado de esa vida el hombre reencuentra la ambigüedad bajo la forma del contacto que con ella puede hacer como oyente, logra, entonces, entrar en auténtica relación de diálogo con lo real. Esta relación es auténticamente dialógica porque en ella hombre y realidad son interlocutores. Se escuchan. El hombre oye que lo real le dice cuál es el fundamento de su existencia. Y lo real es, por primera vez, advertido por el hombre como lo incondicionado.

Tú, yo, ello: transiciones

Hay que subrayar, sin embargo, que el encuentro fundamental es propiciado por lo real, aún cuando sea protagonizado también por el hombre. Lo real llama al hombre hacia el encuentro. El hombre se encamina hacia el encuentro con lo real desde



una de sus actitudes, desde cualquiera de las dos formas que asume su soledad: la certidumbre cotidiana o la incertidumbre filosófica. Lo real invita al hombre a la convivencia. Lo incita a la comunión con él. El hombre capaz de escuchar la convocatoria que a él le dirige la médula de su existencia camina hacia el diálogo, hacia el centro de la revelación.

Esto es lo específico: el hombre de la ambigüedad, el protagonista de la revelación, el oyente del mundo es un ser dialógico. Ser, en su caso, significa estar en relación.

Sólo estoy en comunión con lo real cuanto estoy unido a lo real en su condición de inefable. Inefable es lo que no puede ser dicho. Dado que mi lenguaje habitual es predicativo, no es a éste al que recurriré para entablar el diálogo con lo real. Otro es el lenguaje de la relación y nadie puede pronunciar sus vocablos fuera del escenario y la conmoción del encuentro. Pero al encuentro, ya lo dije muchas veces, no se ingresa por voluntaria decisión sino en respuesta a un llamado comparable, en alguna medida, al arrebatamiento propio de la inspiración creadora o atravesado, en los términos de Marcel, por la *emoción.*

El hombre es, sin embargo, un ser con proclividad al encuentro. Con tanta proclividad al encuentro como a sustraerse del encuentro: «La exaltada melancolía de nuestro destino —escribe Buber en *Yo y Tú*— reside en el hecho de que en el mundo que vivimos todo *Tú* se torna invariablemente un *Ello.* Cada *Tú* en el mundo está, por su naturaleza, condenado a volverse una cosa, o por lo menos a renacer sin cesar en la condición de cosa».

Y más adelante añade: «Cada *Tú,* una vez transcurrido el fenómeno de la relación, se vuelve *forzosamente* un *Ello*».

La historia humana puede entenderse como la de lo hecho a favor o en contra del encuentro. Lo que en uno y otro sentido se ha logrado constituye la cultura. Es posible entender la historia de la cultura como historia del interés tanto como de la indiferencia que ha manifestado el hombre en su intento por caracterizar o dejar de caracterizar su contacto con lo real como experiencia fundamentalmente dialógica.

Lo repito: la correspondencia dialógica con lo real es correspondencia con lo real en su condición de inefable. En la inefabilidad de lo real radica el misterio de lo real. El lenguaje del diálogo no elimina el misterio, no lo doblega. No es un lenguaje predicativo. Por el contrario, sostiene al misterio en la pujanza de su transparencia. Sabe convivir con él. No lo sojuzga ni lo daña.

Cuando el hombre trata de someter al misterio, ingresa en el mundo de las relaciones subjetivo-objetivas. Cuanto trata de liberarse de las relaciones subjetivo-objetivas sin haber sido llamado al encuentro, cae en el mundo de la actitud problemática. Entonces, filosofa.

A la luz del diálogo, todas las formas de lo real (las visibles y las invisibles, las próximas y distantes, las pasadas y presentes), acusan su imponderable raíz, revelan su ambigua proveniencia.

A este nuevo semblante de todo y cada cosa, a esta repentina nitidez de lo real que se ofrenda como misterio viviente, Buber lo llama *Tú.*

Tú es el otro cuando mi palabra lo alcanza más allá de la actitud natural, más acá de la actitud problemática: en la intimidad de la revelación, en el seno del encuentro.

Tú es el mundo, mi prójimo, un animal, los astros, cuando con ellos entablo diálogo. Diálogo es mi encuentro con lo real en el ámbito del misterio.

Yo soy el *Yo* de un *Tú* cuando rebaso mi actitud natural, cuando trasciendo mi actitud problemática y logro, mediante la gracia de la revelación, descubrirme como ser ambiguo, lo cual no implica despersonalizarme sino potenciar ejemplarmente mi personalidad.

«No es al *Yo* a quien se renuncia 'en el encuentro' —afirma Buber— sino a ese falso instinto de sí mismo que empuja al hombre a huir de ese mundo incierto, inconsistente, efímero, confuso, peligroso, que es el mundo de la relación, y a refugiarse en el *tener* cosas».

El mundo de las cosas a que recurre el hombre a fin de ampararse de la ambigüedad, el mundo de lo objetivo, es para Buber el mundo del *Ello,* antítesis del *Tú.* El *Yo* de la relación *Yo-Ello* es, para Gabriel Marcel, el «yo-fuente de informaciones». Al *ello,* se ha visto ya, Marcel lo designa *«él».* Para referirse a la relación *Yo-Tú,* el autor del *Diario Metafísico* emplea la expresión *«nosotros».* Tanto Buber como Jaspers parecen coincidir en lo que atañe al carácter ineludible de la caída periódica en el mundo del *Ello.* A éste se refiere el autor de *La Filosofía* con la expresión «ser-sabido». Mediante la *Gracia,* en un caso, o la *voluntad* en el otro, puede el hombre sustraerse a la calidad de relaciones que distingue al «ser-sabido» o ámbito del *Ello.* Pero la recaída en él aparece, en ambos pensadores, como un fenómeno constante, indefectible.

El *Yo* de la relación *Yo-Ello* nada tiene que ver, pues, con el *Yo* de la relación *Yo-Tú.* Aun cuando el hombre pueda ser alternativamente, cualquiera de esos *Yo,* no es el mismo hombre al ser uno u otro *Yo.*

El mundo del *Ello* es el universo del entendimiento configurado de espaldas a la experiencia del misterio. El mundo del *Ello* es el escenario de la lucha encarnizada entre sujeto y objeto, el reino de la omnipotencia de la técnica, y también el sitio de la soledad. Volvamos a Buber. Leámoslo, esta vez, en su *Eclipse de Dios:* «En nuestra era, la relación *Yo-Ello,* gigantescamente hinchada, ha usurpado prácticamente sin oposición el dominio y la regla. El *Yo* de esta relación, un *Yo* que lo posee todo, lo hace todo, lo logra todo, este *Yo* incapaz de decir *Tú,* incapaz de encontrarse con un ser esencialmente, este *Yo* es el señor de la hora. Esta personalidad consciente que ha llegado a la omnipotencia, rodeada de todo el *Ello,* no puede naturalmente reconocer a Dios ni a ningún absoluto genuino que se manifieste a los hombres como de origen no humano. Se interpone y nos priva de la luz del cielo».

Cuando, en cambio, el dominio de la soledad se transforma, por obra de la revelación, en el cosmos de la convivencia, y el lenguaje posesivo deja su lugar a la palabra dialógica, todo adquiere su esencial peso ontológico y así pasa a ser un *Tú.*



Dios

Al interlocutor de la realidad revelada, al *Tú* de este *Yo*, y al *Yo* de tal *Tú*, Martín Buber lo llama persona.

Persona es el hombre que ha logrado reconocerse con referencia al fundamento de la existencia y que, por obra de ese mismo reconocimiento, ha podido comprender también la realidad como interlocutora. Se lee en *Yo y Tú*: «En la subjetividad madura la sustancia espiritual de la persona. La persona se torna consciente de sí misma como participante en el ser, como coexistente, y por lo tanto, como ser. El individuo adquiere consciencia de sí mismo siendo *así* y no de otro modo. La persona dice: 'Yo soy'; el individuo dice: 'Yo soy así'. 'Conócete a ti mismo', significa para la persona: 'conócete como ser'; para el individuo significa: 'conoce tu particular modo de ser'. Cuanto más fuerte es el *Yo* de la palabra primordial *Yo-Tú* en la dualidad del *Yo*, tanto más personal es el hombre».

En su carácter de interlocutora del hombre, la realidad resplandece como misterio. No como misterio «relativo de lo inaccesible sólo al estado actual del conocimiento humano y, por eso mismo, descubrible. Se trata —enfatiza Buber en el citado *Eclipse de Dios*— del misterio esencial, cuya inescrutabilidad forma parte de su misma naturaleza; se trata de lo incognoscible. A través de este oscuro portón (que es sólo un portón y no como creen algunos teólogos, una morada) el creyente penetra en lo cotidiano que, desde ese momento, resulta consagrado como lugar en el cual él debe vivir en el misterio. Penetra dirigido y asignado a las situaciones concretas, contextuales de su existencia». (...)

«Que el hombre creyente que atraviesa el portón del temor está dirigido hacia las situaciones concretas y contextuales de su existencia, significa precisamente eso: que soporta ante la faz de Dios la realidad de la vida vivida, por terrible e incomprensible que ésta sea. La ama en el amor a Dios, a quien ha aprendido a amar».

El misterio de lo real, puesto de manifiesto en la actitud dialógica, es —para la sensibilidad religiosa— la epifanía de Dios. Soy persona cuando advierto y acepto a Dios como interlocutor, como mi *Tú Eterno*. Y *eterno* como *Tú, precisamente*, porque no es posible convertirlo en *Ello*.

Dice Buber: «Entrar en la relación pura (con Dios) no es descuidar toda cosa; es ver toda cosa en el *Tú*; no es renunciar al mundo, sino establecer el mundo sobre su verdadera base. Apartarse del mundo no es dirigirse a Dios; tener los ojos fijos sobre el mundo no acerca a Dios tampoco. Pero quien ve el mundo en Dios está en presencia de Él».

Dios es, para Buber, el misterio interpelándome. Dios es el misterio irrumpiendo n lo más cercano, en lo que siempre estuvo aquí, a mi alcance, y que, pese a ello ermaneció distante porque mis ojos fueron ciegos y mi corazón —hasta entonces— ólo supo ser sujeto.



«Ciertamente —añade Buber— Dios es el 'Todo Otro'; pero es también el 'Todo Mismo', el 'Todo Presente'. Ciertamente, es el *Mysterium Tremendum* que aparece y abate; pero también es el misterio de lo autoevidente, más cercano a mí que mi *Yo.* Si averiguáis la vida de las cosas y del ser incondicionado llegaréis a lo insondable; si negáis la vida de las cosas y del ser condicionado estáis ante la nada: si santificáis esta vida encontráis al Dios viviente».

La santificación de lo viviente se cumple, para Martín Buber, mediante el acto de comunión que implica el diálogo. Pero el territorio del diálogo, el sitio del encuentro —como ya se vio— no constituye una morada en la que ingreso para no volver a salir. Soy un ser transitivo. Voy y vengo del *Yo-Tú* al *Yo-Ello* y del *Yo-Ello* al *Yo-Tú.* Soy aquél que se reconoce y se desconoce, quien recupera la verdad y la extravía en el mundo de las certidumbres, en el horizonte de la problematicidad. El misterio, a cuyo contacto comprendo quién soy, me devuelve, empero, al mundo del *Ello.* Sólo en el tiempo me es dado experimentar la presencia de Dios y su esencial consistencia. En el tiempo lo encuentro y me encuentro. Pero también en el tiempo lo pierdo y me pierdo. La historia es su ámbito y en ella irrumpe la gracia de la revelación para que yo *comprenda* que mi alma entraña un paradójico sentido imponderable. Pero es igualmente cierto que de la historia parte esa gracia para que yo *comprenda* que soy libre. La libertad me permite refundar mi cosmovisión sobre la base del encuentro con el *Tú* en cualquiera de sus dimensiones. Sin embargo, puedo no hacerlo. Aunque no está en mí determinar el instante del diálogo, puedo sí determinar el destino histórico-cultural de la experiencia dialógica. Si he comprendido la experiencia de la revelación, qué suerte he corrido en esa experiencia y lo que en ella ha sido del mundo, santificaré la vida. Si no lo he comprendido, despreciaré la palabra dialógica y me internaré en la senda de la subjetividad dominadora.

Al hombre le ha sido ofrecido el don del diálogo pero no está obligado a aceptarlo. El hombre puede, por momentos y si lo soporta, ser persona; si con todo su ser, con su *ser entero,* es capaz de responder, en esos momentos, al llamado del «que, en términos de Buber, resplandece a través de todas las formas y carece Él mismo de forma»; al llamado de *Aquél* que lo invoca para que ambos sean, plenamente, hondamente, *Yo* y *Tú.*

Santiago Kovadloff



Mujer en su ventana

Relato en un vitral

Se rompió de una vez el afiebrado vitral de tu recuerdo.
En menudos fragmentos cayó como el granizo rebelde nuestra historia
desde un alto verano hasta la alcantarilla de los sueños.
Fue imposible rehacer ese relato, disputarlo a la arena,
lograr que coincidieran las miradas, los colores, los tiempos.
Nada volvió a su siempre, a su errante sopor.
El sol es un agujero en todas partes
y los más bellos años no son más que una irreconocible polvareda
donde una sombra impía dibujó el laberinto del error, del engaño y del olvido.
Se perdió todo el oro junto con los pedazos del hechizo,
las brillantes escenas que un día encandilaron a las constelaciones del amor,
a los protagonistas ejemplares del mito.
Rojo avasallador, rojo implacable,
el torrente insensato de tu sangre enmascara mi rostro,
lo transforma en un eclipse, en una nebulosa.
Mi cuerpo no soy yo; es un cuerpo sin nadie,
decapitado a ciegas por los tigres guardianes de tu tiránico deseo,
a cambio de otros cuerpos, en el altar del sexo.
Se avergüenza el azul, se desvanece, se borra con el cielo
justo donde trocaste la eternidad por una llamarada
y el éxtasis por hambre, por una endemoniada y acuciante jauría.
¿Y en nombre de qué ley nuestra casa es apenas un desván, una jaula, un farol,
o esa blanca pared que se prolonga en la intemperie,
mientras fundas tus casas sobre raíces negras,
sobre falsas alianzas y ligaduras rotas?
La respuesta es de astillas.



No alcanza ni siquiera para fraguar tu asombro; apenas tu silencio.
Sólo quedan residuos.
Pero en esas partículas radiantes está inscrito el final de cualquier aventura.
No habrá más porvenir, ni un viajero perdido ni otra bella durmiente,
y el eterno retorno del tiempo enamorado
será sólo castigo.

Con la misma piel

Fue muy largo esta vez el año de las víboras,
duro como la trama que aprisiona el adiós en la sustancia inmóvil.
Sus nudos me ciñeron al vacío,
a la viga que corre sobre las sorpresivas salas del infierno
y que me balancea a punto de arrojarme,
a punto de ceder.
Fue cruel la temporada de las víboras
—la más cruel del bestiario—,
su látigo enredado a mis tobillos sometiendo el lugar
y su turbio veneno destilando la furia y el reclamo por mi maldita boca,
contra todo perdón.
¿Y hasta dónde tapizarán con piedras tramposas mi camino?
¿Y hasta cuándo cancelarán la entrada de los más deslucidos paraísos?;
Donde había un jardín crecieron como locas las gramillas.
No hubo vino feliz ni el sol volvió a salir desde mi puerta.
Mi mesa está rajada; mi silla no está en pie.
En mi cama hizo nido el alacrán y las sábanas son sudarios congelados.
He perdido pedazos de mi cuerpo, trozos irrecobrables.
Mi alma fue estrujada como un mísero trapo,
molida en el abrazo constrictor de las víboras que se muerden la cola alrededor de mi destino.
Porque no habrá relevo.
No habrá más rotación de sabandijas. Ningún cambio de piel.
Y desde cada cara vendrá Job a predicar su ejemplo,
erróneo, insuficiente, lamentable,
porque nunca, jamás, ninguna recompensa desandará la pérdida.

Mujer en su ventana

Ella está sumergida en su ventana
contemplando las brasas del anochecer, posible todavía.



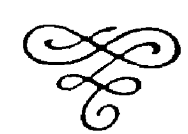
Todo fue consumado en su destino, definitivamente inalterable desde ahora
como el mar en un cuadro,
y sin embargo el cielo continúa pasando con sus angelicales procesiones.
Ningún pato salvaje interrumpió su vuelo hacia el oeste;
allá lejos seguirán floreciendo los ciruelos, blancos, como si nada,
y alguien en cualquier parte levantará su casa
sobre el polvo y el humo de otra casa.
Inhóspito este mundo.
Áspero este lugar de nunca más.
Por una fisura del corazón sale un pájaro negro y es la noche
—¿o acaso será un dios que cae agonizando sobre el mundo?—,
pero nadie lo ha visto, nadie sabe,
ni el que se va creyendo que de los lazos rotos nacen preciosas alas,
los instantáneos nudos del azar, la inmortal aventura,
aunque cada pisada clausure con un sello todos los paraísos prometidos.
Ella oyó en cada paso la condena.
Y ahora ya no es más que una remota, inmóvil mujer en su ventana,
la simple arquitectura de la sombra asilada en su piel,
como si alguna vez una frontera, un muro, un silencio, un adiós,
hubieran sido el verdadero límite,
el abismo final entre una mujer y un hombre.

¿La prueba es el silencio?

Con un costado vuelto hacia este mundo,
solamente un costado, expuesto día y noche a la depredación y a las mareas,
y el resto sumergido no sé dónde, a tientas y a temblor,
espero desde tu sombra en blanco una señal.
He oído el confuso parloteo de bocas invisibles en el bosque nocturno,
y hay alguien que me sigue paso a paso
y es puro resplandor y es sólo ráfaga cuando yo lo persigo;
a veces una lágrima cae sobre mi mano,
helada, desde nadie,
lo mismo que la llama del aliento que de repente corre por mi cara.
Pero esas no son pruebas.
Ni siquiera evidencias de que los muertos vuelvan.
¿No son más bien los vínculos que fragua la nostalgia,
así como la oscuridad convoca siempre un campo de amapolas detrás de la pared
y cada luna llena busca por los canales los espejos trizados del amor?
¿Y ahora por qué vienen estas frases arrancadas de cuajo

y todos estos cielos desfondados y rotos?
Yo no te reclamaba emanaciones de las dichas perdidas,
fantasmas que se rehacen a partir de un perfume, a partir de un sollozo,
y que son los fantasmas de mi negación.
Pero desde el costado que se desprende y huye con su bolsa de huesos
hasta el otro, el oculto, el increíble,
el que acaso aletea contra la semejanza en medio de la mayor oscuridad,
yo te pido un milagro, tan leve,
tan fugaz como el humo que un sueño deposita debajo de la almohada.
No, yo no necesito un testimonio de tu exacta, entreabierta existencia,
sino una prueba apenas de la mía.
Ah, Señor, tu silencio me aturde igual que la corneta del cazador perdido entre las nubes.
¿O estará en el castigo, en el Jordán amargo que pasa por mi boca, tu respuesta,
la voz con que me nombras?

Olga Orozco



El adiós de una generación *

Cuando en los años setenta pudo ser leída y estudiada sin restricciones la poesía española de la primera mitad del siglo, los poetas del 27 estaban escribiendo y publicando el último tramo de su obra. No es sólo una evidencia cronológica: es que todos esos autores escribían ya marcados por la conciencia clara de vivir «con un pie en el estribo». Eso sí: todos tardarían mucho en despegar el otro pie de este mundo, y aún podemos admirar la habilidad con que Alberti mantiene domesticado al caballo de la última hora. De manera que todos los supervivientes de la guerra o del exilio han podido aprovechar un largo período de recapitulación y de despedida, al calor de los homenajes.

Sin embargo, cada uno de ellos ha expresado esa última mirada sobre este mundo de una forma particular. Si el tema del acabamiento vital es común a todos ellos en esta etapa de su carrera, no se puede decir que los resultados de su último esfuerzo sean comparables.

Los autores y las obras que hoy nos ocupan han sido estudiados por Francisco Javier Díez de Revenga en *Poesía de senectud*[1]. El libro parte de una premisa tácita e indiscutida por su autor: todos los poetas que trato son clásicos a los que no se les puede regatear elogios: «Jorge Guillén: la maestría de un final laborioso», «valores morales de una poesía de senectud» (a propósito de Gerardo Diego), «Posesión del universo» (por Dámaso Alonso), etc. Cuando leemos que, en la obra última de estos poetas, «todos los temas referentes al tiempo, al tiempo transcurrido, a la añoranza de tiempos pasados, adquieren un común tono elegíaco muy característico y peculiar»[2], no podemos dejar de anotar al margen que poetas mucho más jóvenes han tratado esos temas con una intensidad, cuando menos, igual: piénsese en la obra de Ángel González, atravesada por una veta hipersensible al paso del tiempo, o en la de Francisco Brines, donde el tiempo ido preside dolientemente cada paso. Tampoco el tema del fin próximo y presentido es privativo de la vejez —Leopoldo María Panero lo está tratando de forma radical desde su adolescencia—, y en cuanto a la «entidad moral» o «los valores humanos», será conveniente recordar que los poemas se justifican por su coherencia artística, no porque traten temas nobles.

* *Capítulo segundo del estudio* El fin de un siglo de poesía. *El primer capítulo apareció en el nº. 481 (julio de 1990) de* Cuadernos Hispanoamericanos.

[1] *Francisco J. Díez de Revenga,* Poesía de senectud, *Ed. Anthropos, Barcelona, 1988.*

[2] Ob. cit., *pp. 25-26.*

El libro de Díez de Revenga, útil por otros conceptos, es sólo un eslabón en la cadena de estudios y artículos que han saludado los últimos libros de la generación del 27 con una mezcla de indulgencia fácil, autoindulgencia profesional y cierto dejarse ir por la, digamos, corriente histórica.

Pertenecer a la *poesía española*

A propósito de esa corriente, será necesario llamar la atención sobre una fórmula que empleamos de continuo sin el menor reparo. Hablamos de la *poesía española* como si esas palabras hicieran referencia a una entidad compacta e indudablemente identificable. Algo o alguien pertenece a la *poesía española* como las partículas son atraídas por una masa densa y poderosa cuya gravedad las aglutina. Pero ¿podemos realmente determinar a qué llamamos *poesía española*, o debemos atenernos a una decidida indeterminación? ¿Se trata simplemente de una suma de obras y autores aceptados por la tradición, por la crítica, por la cátedra, por todas a la vez? ¿En función de qué factores varía ese conjunto a lo largo del tiempo? Góngora estuvo apartado de él durante dos siglos hasta que la cátedra lo recuperó, pero el lector —si podemos dar ese nombre al agente de la tradición— no lo ha aceptado. ¿No será la *poesía española* una ficción canonizada con fines tan dispares como apoyarse en ella para bendecir y condenar, ganarse la vida modestamente o demostrar que lo negro es blanco?

Estas dudas —que no pretendo resolver aquí— vienen provocadas por la firmeza con que algunos poetas de nuestro tiempo forman parte sólida, indiscernible— de ese conjunto llamado *poesía española*. Una vez que el autor ha sido atraído por tan poderoso imán, se diría que ha sobrepasado una línea de no retorno. La masa a la que ha sido incorporado no lo deja alejarse ya nunca, como si su pérdida pudiera poner en entredicho la solidez del todo.

De nuevo —como hicimos en nuestro artículo anterior con los grupos y las generaciones— debemos restringir el valor de la abstracción *poesía española* hasta el límite de las apoyaturas metodológicas: mientras nos sirva para delimitar un terreno literario y analizarlo, será útil, pero cuando su definición condicione nuestro análisis, estaremos obteniendo resultados viciados. La pertenencia de un autor o una obra a ese redil histórico —conseguida por medios más o menos lícitos— no justifica ni una sola palabra escrita.

Sería falsear una obra leerla *porque* su autor es —como tantas veces leemos en la prensa— «uno de los más destacados representantes de la poesía española de su tiempo», y no porque despierte en nosotros la impresión estética exigible a un producto artístico de calidad.

Pero más grave resulta que un autor escriba *porque* ya forma parte de la poesía española y no por razones más propiamente literarias. Esa pertenencia ha impulsado



a muchos poetas a escribir y publicar libros que no resisten la crítica más inmediata y que amenazarían con minar los cimientos de su obra anterior si ésta no hubiera atravesado la membrana de la abstracción sacralizada y justificadora.

A favor de la corriente

La actitud que un poeta adopta ante el papel en blanco se traduce fielmente al poema conseguido horas —días, años— después. Esa actitud forma parte de la urdimbre de significaciones previas, más o menos conscientes, en que está tramado el poema. Pues bien: es esa actitud —literaria, por supuesto—, la que nos revela gran parte de «la estrategia que debemos descubrir»[3] en una crítica de buena ley. A menudo, el poeta se enfrenta a su propia escritura revestido de la imagen con que ya se considera encaramado en el retablo de la *poesía española*. Es una forma de manierismo muy común en segundos libros de poetas jóvenes con éxito, pero se trata también de un disfraz autocomplaciente que embota los filos más expertos. No se han librado de ese embotamiento poetas de la talla de Dámaso Alonso, Jorge Guillén o Rafael Alberti.

Un libro como *Hijos de la ira* se lee con la emoción de estar presenciando un hecho artístico capital y convulso, y produce —si se me permite la imagen— la atracción extraña del iceberg: lo que oculta cada verso expuesto en una mole peligrosa e inquietante de sentido que exploramos con cada palabra leída. Pero en *Duda y amor sobre el ser supremo* —último libro unitario de Alonso[4]— las palabras no tienen resonancia alguna más abajo de la línea de flotación. El poeta utiliza sus recursos habituales —gama amplia de versos, frases discursivas, énfasis coloquial—, pero el procedimiento se le niega:

De belleza del mundo literario
algo aprendimos hoy aquí en la tierra,
mas después de la muerte sabremos mil misterios
que ahora se nos evaden
y no nos pudo ni aclarar la ciencia.[5]

Queda un rescoldo de artificio y de voluntad indagadora —sólo temática— y queda esa tendencia que Alonso siempre ha tenido hacia el humor y la ironía. Pero, conjugados todos esos elementos, el poema resulta lastrado por las acepciones más planas de las palabras. La divagación sobre la existencia del ser supremo y sobre la perduración del alma no pasa de un nivel enunciador primario:

¿Hay posibilidad de «Ser» supremo?
No lo creía. Mas pensé rogar
que existiera tal «Ser», y tal vez, existiendo,
pudiera ser ya «eterna» el «alma» siempre.[6]

El prosaísmo deja de ser aquí un recurso poético como otro cualquiera, atenaza el verso y lo corroe:

[3] *Henri Meschonnic,* Poétique du rythme. *Ed. P.U.F., París, 1985, p. 8.*

[4] *Dámaso Alonso,* Antología de nuestro monstruoso mundo. Duda y amor sobre el Ser Supremo. *Ed. Cátedra, Madrid, 1985.*

[5] Ob. cit., *p. 193.*

[6] Ob. cit., *p. 205.*

Una memoria hay de importancia extrema:
la «religión» constante en la familia,
en pueblos, en estados, en enormes
partes del mundo. En ellas la creencia
mantiene las memorias religiosas.[7]

Ante versos así parece una ligereza declarar que «la brillantez de una expresión angustiada marca el sentido de un estilo directo y desnudo para expresar un mundo poético "final", lleno de complejidad»[8]. La complejidad mental de quien escribió esos versos no tiene por qué ser puesta en tela de juicio; su plasmación poética, sí.

El caso de Jorge Guillén es similar. *Y otros poemas* (1979) y *Final* (1981) están llenos de prosa endecasílaba, de ripios gruesos y de buenas intenciones ante los que comentaristas, críticos y profesores han mostrado un entusiasmo sorprendente. Quizá se deba esa unanimidad al hecho de que Jorge Guillén sea uno de los inventores de la *poesía española*. Entre él y su antagónico predecesor, Juan Ramón Jiménez, se reparten la porción más amplia del foro poético; los demás son disidentes, grupos mixtos y extraparlamentarios. La singularidad de su primer libro y su generoso magisterio han rodeado a Guillén de un respeto que como persona merece sobradamente pero que como poeta excede sus méritos reales.

Según Antonio Piedra, que introduce la última edición de *Final* [9] quienes así pensamos, «puristas de verdad», estamos equivocados, ya que «el tiempo de *Cántico*, que dura 31 años, posibilita el de *Final*, como hilo diacrónico que da homogeneidad al tiempo vivido». No parece que con argumentos así se pueda convencer a quien no esté ya convencido; incluso es posible que ante este tipo de razones algún incondicional empiece a hacerse preguntas. El lector no convencido sigue solo ante la obra, sola también, que se defiende con sus propias armas:

Es un lector que sólo admite cumbres.
(...)
¿Hombre exquisito?
No. Superficial.
Un jardín no es una flor en el ojal.[10]

Pero la defensa se basa más en la autoridad del protagonista que en la consistencia de los versos.

El tema de la muerte aparece en estos libros últimos de Guillén con insistencia pero sin atractivo artístico alguno. No podemos decir que la proximidad real del fin inspire a este poeta sus mejores versos sobre un acontecimiento tan condicionador de toda la vida.

La muerte es un proceso desastroso
Que sin horror no puede imaginarse.[11]

Llegamos al final,
A la etapa final de una existencia.
¿Habrá un fin a mi amor, a mis afectos?

[7] Ob. cit., *p. 201.*

[8] *Díez de Revenga,* ob. cit., *p. 201.*

[9] *Jorge Guillén,* Final, *Ed. de Antonio Piedra, Castalia, Madrid, 1989, p. 40.*

[10] *Jorge Guillén,* Y otros poemas, *Barral editores, Barcelona, 1979, p. 218.*

[11] Y otros poemas, *p. 57.*



Sólo concluirán
Bajo el tajante golpe decisivo.[12]

La vitalidad que siempre ha asistido a Guillén afecta a la persona, no a su obra. La actitud del poeta ante el poema no escrito, mientras lo está escribiendo, parece resuelta de antemano, no contiene interés estético, ni interrogantes, ni expectativas para el lector. En todo caso, sentimos el deseo sincero de felicitar a don Jorge por su sonriente longevidad, no por sus últimos libros. Lo leemos por lo que ha escrito hace cincuenta años, no por lo que escribe hoy, y no le tenemos en cuenta rabietas de abuelo gruñón:

Estoy hasta la coronilla
De tantos difícil vates
En que tiniebla sólo brilla.
Ahí, misterio, nunca lates.[13]

Mención especial merecen los poemas cívicos de Guillén. Es curioso que los ataques indiscriminados hacia la poesía social no se hayan detenido en esta extensa parcela de la obra guilleniana —que parte de muy atrás, como se sabe. Poco importa que su incursión en este tipo de poesía se hiciera sin adscripción a un partido o a un grupo determinado, en nombre de una ética no confesional: los resultados literarios están minados por los mismos condicionantes extrapoéticos que el más panfletario socialrealismo:

Frío, cruel, sanguinario, vulgar,
Transformador de las vidas en muertes,
Gran corruptor del país aterrado,
Simulador de la paz en la guerra,
Déspota, déspota, déspota puro.[14]

La actitud de Alberti, aun siendo más compleja, no se aparta mucho de estos derroteros. Animoso y fecundo, el poeta gaditano sigue mostrándonos su voluntad de mantenerse en buena forma poética. Coplas con gracejo, composiciones celebratorias, homenajes, poemas eróticos (con algo de la serie picassiana «El pintor y la modelo») llenan la serie de libros que ha publicado desde su vuelta del exilio. Pero en ellos se repiten, inevitables y no recreados, los procedimientos de sus libros fechados diez o veinte años atrás, cuando su verso se debatía aún contra sus propios límites. Ahora los límites, por lejanos que puedan parecer a veces, están ya fijados.

Se trata de una poesía vertida hacia motivos externos, circunstancial, *transitiva*, descuidada de su propio fundamento, que el poeta da por sentado definitivamente. El motivo externo puede ser un cuadro, un amigo, el amor o la muerte; da igual: la carga de contenido referencial externo impide la emanación —de dentro a fuera— del efecto estético que podría tener el poema. La circunstancia —tan intemporal, según Antonio Machado, cuando es arrebatada por el arte— permanece ante el lector sólo mientras discurren los versos y se borra con la última palabra, no deja semilla

12 Final, *p. 163.*
13 Y otros poemas, *p. 215.*
14 Y otros poemas, *p. 157.*



significativa, no trasciende el instante, sino que se queda atrapada por el motivo temporal, incapaz de superar la anécdota.

El autor de *Marinero en tierra* es uno de los poetas del 27 que más ha trabajado su propia imagen en su obra. Pero la ficción *Rafael Alberti* ocupa un lugar bien identificado en ficciones más amplias como *generación del 27* o *poesía española contemporánea.* La dialéctica entre esos dos extremos de construcción imaginaria —la imagen del autor y la del conjunto en el que se inscribe— es otra clave de la actitud de cualquier autor. Cuando la imagen de Rafel Alberti es absorbida y certificada por su pertenencia a la imagen del grupo o de la historia literaria, se desdibuja y pierde interés. El autor habla de su propia imagen como si ella no dependiera ya del significado de sus palabras, sino de los esquemas objetivados y acuñados desde puntos de vista ajenos (históricos, estéticos, políticos, etc.). De ahí cierta insistencia autojustificadora que se observa en la obra del Alberti último:

Vedme aquí de veras y en paz.
Dadme la mano.
La mano abierta de hermano.
De un andaluz.
De un gaditano.[15]

Cuando Alberti se decide a hacer lo que podríamos llamar experimentos formales, el resultado no es más convicente. *Maravillas y variaciones acrósticas en el jardín de Miró* juega a indagar formalmente, pero no pasa de la epidermis de las palabras, de la cita oportuna y de la alusión ingeniosa:

mochuelo con ojos de unamuno
ruiseñor enmascarado de julieta
paloma en duelo por picasso.[16]

Al depender del modelo —la pintura de Miró— de forma tan curiosamente «figurativa», el poeta —la imagen de Rafael Alberti— delega su capacidad creadora en el reflejo lingüístico de su motivo externo. Las palabras enlazadas en acrósticos, por ejemplo, son intercambiables por otras —mezclar infantilmente «relámpagos ofidios» da igual que «Moler incontinente rehata oligofrénica»— con tal de que no disuenen del tipo de pintura que retratan ni de la imagen de un Alberti miembro de un grupo y de una época. La ficción de Alberti como autor concreto ha sido suplantada por la del Alberti representante de otras ficciones más seguras pero menos fértiles. Cuando este superviviente de la época dorada del vanguardismo traza jeroglíficos o deshace frases para recomponer gráficamente una página, ya no nos produce el efecto fulminante —de aprobación o de rechazo— que era de esperar en los años veinte o treinta.

[15] *Rafael Alberti,* Obras completas, *tomo III, Ed. Aguilar, Madrid, 1988, p. 533.*

[16] Ob. cit., *p. 514*



Caso aparte

También el Gerardo Diego de *Biografía continuada* —escrito entre 1971 y 1982— intenta mantener encendido el fuego antisagrado de la vanguardia. Pero Diego lo hace sin ocultar ningún truco, sin pretender convencernos de que la vanguardia encierra una verdad artística más perdurable que cualquier otra (o más justificadora que las demás), y siempre más atento al resultado del poema que a la correspondencia entre lo escrito y la imagen del Gerardo Diego histórico.

Los poemas de *Biografía continuada*, tan cargados de sugerencias específicamente literarias, internas a cada frase, son contemporáneos de otros totalmente distintos, declamatorios, amables, formalmente sólidos y sueltos —la artesanía verbal de Diego es inagotable—, respetuosos de las reglas lógicas más lineales y de la preceptiva. Como se sabe, una y otra manera de hacer coexisten en el mismo autor sin contradicción aparente, como coexisten un romancillo festivo y un soneto amoroso. Se puede rechazar a un Diego para aceptar a otro —el lector se puede permitir también «licencias»—, y de hecho, es muy probable que muchos amantes de la poesía contemporánea sólo tengan en cuenta al poeta santanderino por su *Poesía de creación* o *absoluta*, y rechacen la mayor parte de su producción, compuesta por poesía *relativa*. Y al revés: habrá lectores decepcionados por las vanguardias que prefieran degustar los magníficos sonetos de *Alondra de verdad*. Pero una y otra manera son igualmente artificiosas y están basadas en el buen manejo de un solo arte, no en una doble personalidad —huelga hablar de posibles heteronomías— sino en una doble actitud ante el poema y una diferente selección de registros expresivos. Diego borda un poema religioso con la misma convicción estética que aplica a un poema de rupturas semánticas. El lector no debe engañarse: el poeta asume sus dos imágenes al mismo nivel y con la misma liberalidad.

Para él son dos *convenciones* estéticas igualmente válidas. Veamos dos ejemplos:

Qué bien suena, qué gloria de armonía
Se entrelaza en la luz de la mañana.
Tú, Bien Aparecida, Macarena,

Guadalupe, Iciar, Copacabana,
Pilar, Fátima, Carmen, Almudena.
Todas una: María, madre mía.[17]
...
Hay gritería de niños en la calle atardecida
niños que juegan a la vida y a la muerte
Si de pronto se callaran
entre la vida y la muerte
no habría ya ninguna diferencia.[18]

El primer fragmento parece impropio de un poeta que ha escrito el segundo. Nos quedamos con el segundo, pero sin excluir el primero de la obra de Diego: él no creía ser más «profundo» sacando de los gritos infantiles esa chispa de misterio que

[17] *Gerardo Diego,* Obras completas, *tomo III, Ed. Aguilar, Madrid, 1989, tomo II, p. 1.427.*

[18] Ob. cit., *p. 1.378.*

rematando su soneto a las advocaciones marianas. La diferencia estriba en su actitud ante uno y otro poema, una actitud que ni en un caso ni en otro se atiene a las exigencias de un Diego consabido (creacionista o neoclasicista). El poeta alterna una imagen y otra con una especie de irresponsabilidad saludable que sin duda parte de la víspera de las vanguardias y que se ha mantenido al margen de dogmas interpretativos.

Contra la corriente

La obra última de Vicente Aleixandre destaca claramente entre las de sus compañeros de generación. Nos referimos aquí, sobre todo, a *Diálogos del conocimiento* (1974), que, como es sabido, se apoya en su predecesor *Poemas de la consumación* (1968). La actitud que observamos en estos libros se aleja de autocomplacencias y de ideas fijas, incluso supera la retórica exclamatoria y ya algo asentada de los libros inmediatamente anteriores. *Historia del corazón* y *En un vasto dominio* preludiaban un final venerable y sereno, sin complicaciones ni replanteamientos; pero los dos últimos libros de Aleixandre remontan el vuelo hasta la altura insólita de sus libros de anteguerra.

El primer diálogo nos sitúa ya en un paisaje más que desolado, inhabitable. Dice «El pájaro»: «Miro y en torno casi no hay aire/ para mis alas. Ni rama para mi descanso»... «vuelo/ en un aire que mata». Y, más adelante, afirma «El brujo»: «No, no hay vida,/ sino este pensamiento en que yo acabo». Estamos en un recinto sin referencias objetivas, sin dimensiones, en «la ya no vida» que anunciaba «Rostro final» de *Poemas de la consumación*. Hablan las voces de seres atrapados en la línea de demarcación entre la vida y la muerte, en ese «pensamiento» que se sabe falto de futuro ya, que no puede renunciar a su carga de existencia humana pero que con ella ya no puede contar para revitalizarse: «El ojo ciego un cosmos ve. ¡No viera!», dice «El» en «Los amantes viejos», y afirma después: «El pensamiento vive más que el hombre». De ahí que afirme enseguida: «Quien vive, muere. Quien murió aún respira»: quien está preso en este pensamiento vivo aún, está ya muerto puesto que esa vida no le sirve; y quien está así, ya muerto, sin embargo, aún piensa y habla. Esa participación tanto de la vida como de la muerte alimenta las duras contradicciones que llenan el libro: «La pesadumbre no es posible, y crece». «Es pronto, o nunca». En el espacio irrespirable los verbos —infinitivos, presentes lapidarios— se pronuncian y revierten sobre su propio origen, no marcan un entramado de transcursos o de cambios de estado o de orientación mental, sino que apenas pronunciados se hielan en un espacio sin salida.

En ese desfiladero laberíntico encontramos dos series de personajes: los que ven el final irreversible y se expresan de una manera más escéptica y definitiva, y los que recuerdan la vida como si todavía no hubiesen salido de ella por completo, como si aún les quedara un rescoldo de esperanza. Así encontramos rasgos comunes en «El brujo», en «El», en «El mendigo», en «El viejo», que pronuncia palabras estremecedoras:



Qué soledad horrible. Sólo un humo
era el aire. Con mis ojos cansados nada veo.
Nada escucho
con mis oídos. Si el mundo fue, idea es
y en ella, sólo, aliento.
Qué grandeza terrible así pensado
el mundo, como esta idea muerta en que giramos.[19]

Y, al otro lado, se defienden de ese rigor personajes como «Ella», «La maja», «El acólito», «La muchacha». Véanse los tonos claros, casi de «Cantar de los cantares», con que habla «Ella»:

Con ropas claras me compuse. ¡Vuelve
vuelve pronto! Así le oí. La primavera estaba
en su esplendor.
(...)
«Era ligero como viento, y vino
y me habló: Soy quien te ama».[20]

Se ha señalado que «estos textos dialogados son en realidad yuxtaposiciones de monólogos paralelos, contrapuestos o convergentes, no verdadero diálogo dramático»[21], pero creo que con ello no se hace justicia a la particular sutileza dramática de estos poemas. El monólogo requiere la soledad del protagonista (o el «aparte», si hay otros presentes), pero aquí cada personaje habla, si no totalmente *con* otro, al menos siempre *ante* otro. De un personaje a otro no se da, ni mucho menos, la indiferencia de quien habla para sí, sino que se produce una diferencia de nivel significativo, diferencia que se mantiene a lo largo del libro con la recurrencia de los dos tipos de caracteres que hemos visto. No hay *acción,* pero sí *tensión* dramática.

La belleza turbadora, incitante, de estos poemas nos hace reflexionar sobre el conjunto de la poesía última de la generación del 27 sin hacer concesiones a ningún poeta por razón de la edad o del prestigio acumulado. La entereza moral ante la muerte —ausente, por cierto, de *Diálogos del conocimiento*— no garantiza la valía literaria de quien la expone en verso. Lo que nos interesa, como lectores, en la entereza artística, la actitud de quien deja a un lado ataduras amables y se enfrenta a su obra con la íntima libertad necesaria para autocriticarse y arriesgarse.

Podríamos preguntarnos si el conjunto de libros que hemos comentado ha tenido alguna afluencia en otros poetas. Los poetas en edad mimética de los años setenta ponían sus ojos, o bien en la época ascendente de la generación del 27 (señaladamente en Aleixandre y Cernuda), o bien fuera de España. Empezaron a hacerse evidentes las lecturas de francotiradores como Miguel Labordeta, Carriedo o los poetas del grupo *Cántico,* y poco a poco aparecieron ecos de Brines, por un lado, y de Gil de Biedma, por otro. Pero no puede decirse que ningún poeta joven —al menos ninguno de los reconocidos como válidos— recibiera el influjo de la obra aquí comentada. Sin embargo, la actitud de sometimiento a la propia imagen conectada al conjunto *poesía*

[19] *Vicente Aleixandre,* Diálogos del conocimiento, *Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1977 (5ª. ed.), p. 73*

[20] Ob. cit., *p. 25.*

[21] *Pere Gimferrer, «La poesía última de Vicente Aleixandre», en* Vicente Aleixandre, *ed., de José Luis Cano, Ed. Taurus, Madrid, 1977, p. 269.*

española —y consecuentemente la búsqueda de esa imagen segura más que la de la propia voz— sí se transmitió a los nuevos poetas.

En próximos artículos veremos cómo entre los nombres afianzados a lo largo de los años setenta hizo mella y causó estragos la imperiosa necesidad de verse acogido y reconocido por la *poesía española.*

Pedro Provencio



CARTAS DE AMERICA

CARTAS
CARTÂIS
LETTRES
LETTERS



Carta desde la Argentina

Tal vez sea cierto que, como dice el poema de Borges, nadie pueda escribir un libro. Lo que sí es cierto con absoluta seguridad es que las cartas son imposibles. Al menos si debo escribirlas yo; sobre todo si en ellas debo hablar de la cultura argentina en el momento actual. He oído que hay otros lugares del mundo —otros mundos, quizá— donde es posible considerar los hechos del espíritu sin aludir a la política y a la historia; dejando de lado mi fuerte sospecha sobre la inexistencia de Islas Afortunadas, algo es seguro: esos lugares no son la Argentina. En mi país no se puede pronunciar una sola palabra sobre cosa alguna, si no se nombra nuestra circunstancia. El argentino, ya lo han visto nuestros escritores, detesta la política, es individualista, desconfía del Estado y sus laboriosos aparatos, se burla de sus tradiciones, pero vive sumido en la historia, cercado por la realidad. Y esto es así desde que nacimos como nación. Las melancólicas o airadas sextinas del *Martín Fierro*, la prosa basáltica de *Facundo*, son impensables y, para un argentino, casi ilegibles, si se las separa de la historia que les dio origen. Tengo para mí que lo mismo pasa con la *Eneida*, la *Comedia* o *El Quijote*; pero no estoy postulando una teoría social de las letras y las artes: estoy intentando escribir el prólogo a una correspondencia que, mucho me temo, desentonará entre las informativas y doctas cartas de mis colegas del continente. He leído algunas. Todo parece ir bien en Hispanoamérica. Se descubren tesoros indígenas; los novelistas y poetas siguen soñando; los pintores pintan, y hasta exponen. Leo en *Cuadernos Hispanoamericanos* (N.° 476): «La cultura colombiana es hoy en día una de las más vitales y diversificadas de Hispanoamérica». Leo: «México tiene los mejores museos de Iberoamérica. Sin duda alguna, el Museu de Arte de São Paulo y el Museu da Universidade de São Paulo (Brasil) cuentan con las colecciones de pintura europea más importantes de Latinoamérica». Cada país parece ser el mejor o el más ilustre en algo. Muy bien, en la Argentina no pasa casi nada de eso. la Argentina actual tiene, en cambio, las tasas de inflación más fantásticas de la Historia del Mundo, la deuda externa quizá más alta, el mayor índice de exilio, el más bajo porcentaje de apoyo estatal a la educación y a la cultura. En regiones de la Argentina muere un chico cada veinte minutos; a la tercera parte de sus habitantes se los llama, según un típico neologismo nacional, «carenciados». Es decir, pobres; muy pobres. Lo que antes se llamaba desposeídos. Mientras tanto, el presidente de la República, amparado en un privilegio democrático que es en realidad un resabio anacrónico del orden monárquico, indulta a los militares convictos por la Justicia e imagina leyes contra el derecho de huelga. Hay también argentinos que escriben, aunque no puedan publicar, o que pintan, aunque apenas consigan exponer. Y aunque nuestro país carece de cultura indígena, o nos hemos ingeniado para destruirla, es probable que algún heroico investigador norteño descubra algún petroglifo en la cordillera. Y también suceden otras cosas. Desde hace dos o tres años no ha pasado un día sin un paro total o parcial; según acabo de escuchar por radio, se teme un estallido social en la provincia de Santa Cruz; la drogadicción y el crimen se pasean por nuestras calles con la impunidad con que el enmascarado del cuento de Poe se paseaba por los cuartos del Príncipe Próspero. La historia, la noción de historia, habrá pasado a mejor vida en los países europeos (o en la cabeza de ciertos metafilósofos europeos), pero, entre nosotros, sigue siendo el único referente válido. Palabras o giros como «muerte de la historia», «fin de las utopías», «posmodernidad», pueden ser entendidas y hasta acogidas en Latinoamérica, pero en cuanto se las piensa desde nuestra realidad comienzan a significar algo muy distinto de lo que significan en Europa. Tal vez nos civilicemos, con el tiempo. Momentáneamente, es así. Yo escribo esta carta desde lo momentáneo. Bien mirado, una carta es el símbolo de lo momentáneo.

Para entender lo que pasa, o lo que *no* pasa, en la cultura argentina, no hay que perder de vista lo que nos viene pasando, desde hace años, a los argentinos en general. Sólo así se explica, sin que parezca una crujiente denostación personal, que el panorama cultural argentino sea deplorable. Los últimos grandes libros de ficción que aparecieron en nuestros país, *Adán Buenosayres, La casa, Sobre héroes y tumbas, Rayuela, El Aleph*, fueron escritos hace treinta años o medio siglo. No hay un solo escritor argentino de cincuenta años que tenga hoy la obra o el peso que Borges, Bioy Casares, Sábato, Marechal o Cortázar, tenían a esa edad. La última generación literaria, la de los años sesenta, aún no ha sido reemplazada, y aunque han aparecido después algunos autores valiosos (Aira, Fogwil, Anglade, Forn, Sylvia Iparraguirre, González Amer, Caruso, Susana Silvestre, Caparrós, Vlady Kociancich, Donantuoni, etc.) distan mucho de formar una nueva generación y apenas consiguen publicar. Algo análogo sucede en la poesía o en la música. Por razones que soy incapaz de explicar, las artes visuales y la plástica son quizá la excepción. Y sería bueno que un especialista analizara el tema.

Hace veinte años, Ernesto Sábato podía asegurar que la Argentina era uno de los países donde más se leía. No importa que yo mismo pudiera responder a eso que sí, pero que se leía mal. Hoy no se lee ni mal ni bien. No ya comprar libros, comprar revistas y aun diarios, se ha vuelto una suntuaria excentricidad. No me hace falta tener estadísticas a mano, ni creer en ellas, para estar seguro de algo: la producción editorial argentina fue una de las más altas del mundo; hoy, es irrisoria. Todavía en 1986 un diario de Buenos Aires pudo hacer una encuesta en la que intervinieron dieciséis revistas literarias. Hoy no se podría consultar a tres. (Pienso en *Babel*, en *Puro Cuento*, en *Diario de Poesía*.) En cuanto al teatro, un extranjero se engañaría tal vez por el número de obras que hay en cartel. «La cartelera diaria», dice María Moro (revista *Clásica*, junio 1990) «parece desmentir este estado crítico, no sólo por la cantidad de propuestas que se ofrecen, sino por la cantidad de pequeñas salas (...) que se están habilitando.» Lo que hay que ver es con cuánto público trabajan esos actores, qué capacidad tienen esas salas. Si algo positivo tiene la pobreza, además de su «raro y comunal prestigio», como dice Félix Grande, es que han aparecido en Buenos Aires teatritos con capacidad para *treinta o cuarenta* personas: en esos talleres todavía se ponen de pie las palabras de Strindberg, de Arlt, de Sartre, de Genet. Los profesionales del optimismo pueden pensar que esto es alentador. A mí, me desconsuela. Me basta recordar que, en plena dictadura, se juntaron más de mil actores y medio centenar de autores y directores y, desafiando a la Junta Militar, movilizaron a la ciudad entera con Teatro Abierto.

Sören Kierkegaard escribió que prefería ser porquerizo, y ser entendido por los cerdos, a escribir libros y no ser entendido por los hombes. O, lo que es igual, no hay arte, no hay literatura, no hay creación espiritual de ninguna especie si nadie los recibe. Todo arte es un acto de libertad que se pone a prueba con la libertad de su destinatario: lo que resulta de este cruce es lo que llamamos cultura. En la Argentina, se ha roto el puente del espíritu. La situación actual no es irreversible, oigo decir. De acuerdo. Nada es irreversible, salvo la muerte. Lo que no veo es que esto pueda servirnos de consuelo. Vivimos ahora, en este país, en esta circunstancia y, sobre todo, vivimos bajo una opresión ideológica fomentada desde todos los sectores del poder que, más o menos, puede resumirse así: la historia sucede, nadie puede realmente modificar nada, los países y sus pueblos siguen caminos que, si no están escritos en las estrellas, están determinados por las decisiones de los fondos monetarios, los mercados comunes, los azares del dólar. Los mismos que negaban la teoría de que la base económica condicionara el espíritu, hoy, desde el utilitarismo salvaje, han descubierto que lo *determina*: cuando seamos poderosos, seremos libres y creadores. También oigo decir que no es sólo mi patria, que el mundo en general ha perdido el rumbo. Ni el capitalismo, ni el socialismo, ni las religiones, han conseguido apartar al hombre de su peor destino. Tampoco me consuela. Me hace pensar que, además de vivir en este país, los argentinos vivimos en este mundo.

Todos somos lo bastante fuertes como para soportar los males ajenos, escribió La Rochefoucault. Los argentinos parecemos ser lo bastante fuertes como para soportar los propios. Tal vez ahí anide nuestro futuro. Tal vez tenía razón Nietszche cuando aseguraba que la salud, acaso decía la cordura, se mide por la cantidad de enfermedad que es capaz de sobrellevar un hombre. Tal vez este consuelo sí valga para los pueblos y las naciones.

Abelardo Castillo

Carta de México

Durante el mes de agosto, en distintas partes del país se están llevando a cabo varios eventos dedicados a dos pintores mexicanos: Juan Soriano y José Luis Cuevas. A pesar de que sus obras son muy distintas entre sí, se puede decir que los dos pertenecen a una misma familia dentro de la tradición pictórica mexicana contemporánea. Ambos son consecuencias de la superación de la fase caracterizada por los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros —los cuales durante muchas décadas, fueron los representantes del arte oficial— y ambos fueron en su momento una alternativa al arte abstracto. Tanto la obra de Soriano como la de Cuevas son una exploración de los poderes de la imaginación y una manifestación del ser.

Con motivo de los setenta años de Juan Soriano, hace unos días se inauguró en el Instituto Cabañas de la Ciudad de Guadalajara una exposición de su obra. En ella se han incluido los diseños de vestuarios y escenografías que hizo el pintor para el grupo de teatro de vanguardia *Poesía en voz alta* en la década de los cincuenta, una selección de sus cuadros más recientes, una serie de esculturas espléndidas, entre las cuales sobresale «La ola» y una colección de retratos de Lupe Marín, la que fue mujer de Diego Rivera, y quien, como ha dicho Octavio Paz es la encarnación de Lupe Tonantzin, uno de los mitos del México moderno.

La serie de diseños para el vestuario y la escenografía de las obras representadas por *Poesía en voz alta* —en el cual participaron Octavio Paz, Juan José Arreola, Leonora Carrington, el mismo Soriano, directores de teatro, tales como Gurrolo, Mendoza e Ibáñez—, además de tener un valor artístico indiscutible, son un documento importantísimo de la cultura de aquel México de los años cincuenta que intentaba librarse del dogma del nacionalismo promovido por el Estado. La cantidad de obras para las cuales Soriano diseña el vestuario y la escenografía para ese grupo es inmensa. Entre ellas hay que recordar *Las criadas* de Jean Genet, *Asesinato en la catedral* de T.S. Eliot, *El salón del automóvil* de Ionesco. El grupo de «Poesía en voz alta» por su carácter multidisciplinario con postura libertadora fue importantísmo para las futuras generaciones en el país. Estos escritores, pintores y directores de teatro antes mencionados trabajaron juntos intentando recuperar la vocación cosmopolita del país.

La mayor parte de los cuadros de la exposición de Soriano pertenecen a coleccionistas privados de Guadalajara. Entre ellos sobresalen algunos de sus retratos. La labor de Soriano como retratista ha sido una constante desde sus inicios como pintor. En ellos logra plasmar con una serenidad deslumbrante la gravitación anímica de cada uno de sus personajes. Pareciera que el universo que los rodea fuera una extensión de su ser, que su interioridad se trasmutara en exterioridad. Además en ellos se combina siempre una experiencia poética con una de tipo intelectual. Por dar un ejemplo, en el retrato titulado *San Jerónimo* (1942) —no incluido en esa muestra—, el joven que aparece desnudo en una habitación está sentado de espaldas a un pequeño cuadro cuyo motivo es una calavera con un reloj de arena, la cual a su vez, está sentada en la misma posición. Allí Soriano, además de conciliar lo «profano» con lo «sagrado«, cristaliza en la mirada del bello joven la conciencia que tiene todo ser humano del paso del tiempo y de la muerte. Podría recordar otros títulos de retratos conocidos del pintor, tales como «Diego de Mesa con un perro» (1948), «María Asúnsulo acostada» (1944), «Marek» (1976) o algunos de sus autorretratos. Sin embargo la obra de Soriano no se limita a este aspecto, abarca una variedad de registros enorme. Pinturas bucólicas macabras, oníricas, fantásticas, eróticas y religiosas se despliegan en sus lienzos con un lirismo desbordante y una plasticidad poco común. Los cuadros de Soriano son capaces de transportar a quien los contempla a un tiempo mítico, a una realidad cuya lógica es la poesía.

Simultáneamente se han organizado tres eventos dedicados a José Luis Cuevas. El primero de ellos, se ha

llevado a cabo en el antiguo barrio de San Angel de la Ciudad de México —barrio en donde vive el pintor— En él se han incluído una exposición con más de cincuenta obras suyas, una selección de carteles elaborados por él a lo largo de varias décadas para festivales de cine, recitales de poesía, conciertos y una colección de fotografías de distintas etapas de su vida. Además se han celebrado una serie de mesas redondas con más de treinta participantes entre los cuales habrá escritores, poetas, críticos de arte, pintores y vedettes conocidas. La inclusión de celebridades de la farándula reflejó uno de los registros de la obra del pintor mexicano, ya que en muchos de sus cuadros, Cuevas ha plasmado, como lo hizo Toulouse Lautrec, pero con otros procedimientos, la vida de los cabarets burlesques y teatros líricos de las grandes urbes.

Además de ese ciclo se organizaron dos exposiciones en ciudades de provincia. La primera en Querétaro, la segunda en Xalopa Veracruz. De los dos asistí a la segunda, la cual fue organizada en el Museo de Antropología de dicha ciudad. Este museo es uno de los más hermosos que he conocido. Dedicado al arte precolombino del Estado de Veracruz es decir a las culturas olmecas y totonacas, desde el edificio hasta la museografía, todo está pensado para producir una experiencia estética. La exposición de Cuevas fue montada en la sala de exposiciones temporales. Allí se presentó una retrospectiva de su obra que incluye distintas etapas creativas del pintor. Además de la expósición hubo comidas, una visita al puerto, una fiesta y un show de travestís jarochos que recordaban los «esperpentos» de Valle Inclán o los personajes de Manuel Puig.

Cuevas es un egocéntrico espectacular, le gustó vivir rodeado de gente como en un *happening*. Su generosidad y su vocación mexicana, sin embargo, se perciben en la donación de su colección de arte o su museo el cual contará con una área de mil metros en donde se expondrán más de quinientas pinturas del propio Cuevas, sesenta obras de artistas latinoamericanos, entre las cuales óleos, grabados y dibujos de Matta, Obregón, Morales, Mabe, Zayalo, Luis Felipe Noé, Ricardo Machado, una selección de pintores mexicanos contemporáneos (Felguerez, Areyan, Navarro, Rojo, Sakai, Gironella, Vlady, Mérida y muchos otros de las generaciones más jóvenes); un número considerable de grabados de Posada y una muestra de obras de pintores españoles, tales como Miró, Tápies, Federico Amat, Casamada, José Hernández. Además habrá salas para exposiciones temporales, un taller de grabado para artistas mexicanos y extranjeros y un espacio cubierto para conciertos, conferencias, mesas redondas y debates.

El museo ha sido ubicado en el ex-convento de Santa Inés el cual fue construido en los últimos años del siglo XVI, gracias a la ayuda dada por el rico hacendado del virreinato, don Diego Caballero para las religiosas españolas que no contaban con los recursos necesarios para ingresar en las clausuras existentes. A partir de esas fechas el edificio ha sufrido innumerables modificaciones que han alterado su aspecto original. En 1815 el arquitecto valenciano Manuel Tolsá, célebre en la Nueva España por sus edificios y esculturas neoclásicas —entre los primeros el edificio en donde se celebró la exposición de Soriano en Guadalajara y entre las últimas la escultura de Carlos IV—, lo restauró cambiando algunas de sus características. En 1861, con la ley de desamortización de los bienes de la Iglesia sancionada por Benito Juárez, las monjas desocupan el convento para volverlo a ocupar con la llegada de Maximiliano. Con el fusilamiento del Emperador, el predio pasa definitivamente a manos de particulares quienes lo destinaron desde entonces como vivienda en vecindad para gente de pocos recursos y bodega de granos, telas y retazos.

Las obras de restauración del edificio han durado varios años y el equipo de arquitectos que lo ha acondicionado para su actual uso le ha devuelto su belleza de antaño. Los muros de color naranja quemado del exterior, los corredores alrededor del patio con sus vigas centenarias, sus altas columnas de cantera y sus amplias salas interiores son un espacio perfecto para albergar una colección de pintura moderna de clara vocación iberoamericana. El pasado virreinal dado por la arquitectura del ex-convento dialoga con las obras de los artistas que representan las distintas regiones de la civilización hispánica.

Una de las intenciones que han tenido Bertha y José Luis Cuevas al ubicar el museo en el centro histórico de la Ciudad de México ha sido modificar el uso del suelo en esa zona. En la actualidad, esa parte de la metrópolis, gracias a leyes populistas que no han resuelto el problema de la miseria pero que sí han contrubuido a



José Luis Cuevas: *War Surplus,* 1972

que la memoria histórica y artística del país se deteriore, se encuentra en condiciones deplorables. Gran parte de los palacios del virreinato, cuyo esplendor difícilmente se compara con los construidos en las ciudades españolas durante la misma época, están abandonados y ocupados en pésimas condiciones por centenares de personas que pagan de alquiler al mes menos de lo que cuesta en Madrid una cerveza en una taberna. Además las calles que lo circundan están invadidas por vendedores ambulantes que ofrecen al público todo tipo de artefactos eléctricos, ropa y fritangas.

La recuperación del centro histórico de la ciudad de México tiene que partir de un esfuerzo colectivo en el cual el gobierno, la iniciativa privada y los actuales moradores tomen conciencia del riesgo tan grave que está sufriendo esa zona.

Por ese motivo, la creación del *Museo José Luis Cuevas* además de exhibir las obras señaladas, puede ayudar a que ese espacio recupere su dignidad y sea ocupado por instituciones, galerías de arte, e individuos que tengan los recursos económicos y la sensibilidad artística necesaria para poder conservarlo. Caminar por las calles de la capital más antigua del continente significaría, si esa zona fuera desalojada de vendedores y de personas que no valoran la historia, viajar en el tiempo, ruinas aztecas, palacios renacentistas, iglesias barrocas, edificios neoclásicos y románticos se superponen creando un espeso tejido de significados. Sin embargo, además de los vendedores ambulantes y de las familias que no tienen otra morada que las ruinas del virreinato, alguien debe de estar ganando con eso. ¿Quién será? Posiblemente sean los políticos que toman medidas para ganar votos, los inspectores que hacen de cuenta que no ven lo que sucede, los representantes laborales «orgánicos», etc, etc. En todo caso, la única que sale perdiendo es la ciudad.

Manuel Ulacia

Carta del Perú
El teatro peruano y su entorno

El resultado de las elecciones presidenciales en Perú ha sido visto por muchos como la respuesta de las clases populares, relegadas tradicionalmente en lo que a decisiones de gobierno se refiere, de ese conglomerado de habitantes del campo y poblaciones distantes de los centros urbanos y de los extensos barrios marginales de las ciudades, sumergidos en la pobreza y en la búsqueda de soluciones informales a la falta de empleo. Hoy, ese gran sector caótico, de identidad no muy definida y rumbo impreciso, es el que proyecta una imagen representativa del Perú y el que necesita expresarse, aunque a menudo lo hace con violencia.

Ciertamente, el fenómeno de la emergencia popular y todo lo que arrastra tiene ya una historia, que no es mi propósito revisar ahora, y en su proceso ha sido motivo de acercamientos desde el punto de vista de las ciencias sociales, en su mayoría, pero relativamente pocos desde el punto de vista de las artes. Estas han expresado de una manera muy parca y a nivel individual y parcial su impresión ante este entorno y no han ajustado aún sus lenguajes para abordarlo. De las formas artísticas, el teatro fue la que se lanzó a la empresa de incorporar y entender el bullente momento histórico social, sin poseer, no obstante, una visión clara y anterior del fenómeno ni saber exactamente cuáles eran sus medios. Los riesgos eran evidentes por la falta de distancia, pero esto no invalidó la sinceridad de sus intentos. El resultado son intuiciones, segmentaciones interpretativas, por lo general simplificadoras de la compleja realidad que las motiva. Ese teatro, que todos distinguimos del que



habitualmente se exhibe en salas convencionales y que es también convencional en sus planteamientos, empezó siendo marginal y produciéndose a partir de las vivencias de ese mundo, aunque hoy accede también a escenarios donde antes no ingresaba. Nacido en las plazas públicas, tratando de usar el habla cotidiana, ha ido resolviendo dificultades y creando nuevas necesidades en las diversas etapas de su proceso. En sus aproximadamente veinte años de itinerario, las agrupaciones que integran este movimiento se han multiplicado en todo el país y han sabido gestar también una organización que realiza encuentros y talleres en los que revisa sus propuestas.

El «nuevo teatro peruano», como se ha dado en llamarlo, tiene su primeras manifestaciones a comienzos de la década del 70, en el contexto político social de la dictadura militar de Velasco, de corte populista, precisamente cuando los sectores populares empezaban a tener una presencia mayor. Pero ya algunos años antes se registran dos sucesos que prolongarán su efecto al desarrollo posterior de este teatro; ellos son la creación del «Teatro campesino» por el director Víctor Zavala, en Ayacucho, y la decisión de un actor de origen académico, Jorge Acuña, de realizar en una plaza céntrica de Lima un espectáculo de pantomima, introduciéndose en la cotidianeidad ciudadana. Uno lega al futuro movimiento la preocupación por los problemas del medio rural y el otro captura un espacio que será muy importante en adelante: la plaza, o la calle, se convertirá en el escenario más adecuado para este teatro, cuyos temas son apresados allí, pues en él el rol pasivo del espectador se diluye y provoca respuestas y, por lo tanto, confrontaciones que permiten reelaborar las propuestas. Surgen también los grupos, la idea de un conjunto de personas que comparten no sólo intereses teatrales sino experiencias de vida colectiva, a partir de las cuales fabrican las piezas que difunden, las mismas que se convierten no sólo en una reflexión sobre la realidad en la que están inmersos, sino acerca de sí mismos. Todo esto puede no ser original, puede corresponder exactamente a manifestaciones aparecidas en otros lugares de América (Colombia y Brasil, por ejemplo), pero tiene de particular el brotar en una época de encierro, de casi total desconocimiento de lo que teatralmente sucede fuera y de ser una búsqueda auténtica de lo que deben ser las bases de un teatro peruano. Sólo después vendrían los contactos con otras experiencias americanas y la compenetración con los textos e ideas de dramaturgos europeos, como Brecht, Brooks y Grotowski.

Un estudio de reciente aparición ha dirigido nuevamente la atención hacia este hecho cultural y prácticamente se ha convertido en el único ensayo publicado sobre la materia, salvo unos cuantos artículos difundidos en periódicos y revistas. *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80,* de Hugo Salazar del Alcázar, es una exploración inaugural que pretende abrir algunas vías a la discusión teórica y considerar de manera crítica el proceso seguido por esa vertiente teatral. Claro está, el autor ha fijado sus propios límites para abordar una tarea tan amplia y ha decidido circunscribir sus observaciones a la última década (aquélla en que el fenómeno se presenta más cuajado y en el que sus manifestaciones son más abundantes) y orientarlas hacia la relación que el hecho teatral entabla con la violencia, tan extendida en nuestra sociedad. Su mayor valor reside precisamente en no eludir tocar los diversos ingredientes de este argumento tan conflictivo.

Para Salazar, el «nuevo teatro peruano» es la disciplina artística que demuestra mayor capacidad de simbolizar la historia reciente. Efectivamente, en ésta se concentra su interés, su intención decodificadora; de allí los iconos rescatados del entorno cotidiano y los símbolos utilizados para referirse a aspectos de la realidad, los cuales son proporcionados por ella misma. El procedimiento simbólico justifica también la apelación a la historia lejana para recuperar episodios y personajes convertidos hoy en mitos, que resultan ejemplificadores de glorias pasadas y, a veces, esperanzadoras respecto a las posibilidades futuras de nuestra sociedad. Esos jirones de historia tienen que ver por lo general con el mundo andino y su elección es indicadora de que la búsqueda de identidad se orienta hacia esa fuente. Es cierto que esta vertiente teatral se muestra más inclinada que ninguna otra expresión artística a desmenuzar el momento que vivimos, pero está aún en discusión si los símbolos que propone son los más adecuados para señalar un camino, más que teatral, histórico. En este punto de su proceso, el teatro independiente peruano quizás esté entrampado en una falta de resolución paralela a la de la propia realidad. La respuesta a la incógnita sociocultural de nuestros días (que fue la

razón de ser del nacimiento de este teatro) puede no estar en la cultura andina tradicional, como tampoco en las formas más puras de la cultura occidental. Hay que recordar que los habitantes andinos se trasladan a las ciudades de la costa en busca de una vida mejor y distinta (se «descuelgan» de los cerros, como decía Arguedas); y hay que recordar, también, que entre ellos, ahora afincados en los barrios marginales de ciudades como Lima, muchos no quieren ya sentirse andinos. Y es precisamente a ese grupo humano al que se dirige de preferencia el discurso teatral creado por este movimiento.

De entre las obras presentadas en todos estos años, debidas a la creación colectiva o a la de autor, se deducen unas pocas líneas esenciales que las dominan. Se hallan, por un lado, aquellas que fijan su atención en la vida de los marginales de la ciudad y cuyo personaje prototipo es el vendedor ambulante; en estos casos, un icono recurrente es la carretilla en la que se ponen a la venta los productos y la música «chicha», que reproducida sirve para simbolizar todo un medio. Se encuentran también las piezas de ambiente andino, en las que por lo general se acude a mitos y a la historia con la intención de proponer una proyección hacia el presente; es muy frecuente en estos casos la recurrencia a criterios antropológicos y a conceptos y textos desarrollados por José María Arguedas en los que se plantea el tema de la diversidad cultural, tales como *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo*. En éstas, y también en las anteriores, suele tocarse el motivo del encuentro entre dos culturas y la posibilidad de diálogo y comprensión entre ellas. Por otro lado, algunas agrupaciones se han especializado, con el concurso de dramaturgos asociados, en la producción de obras que indagan en el sector de la clase media de Lima rescatando ciertas formas características de comportamiento desde mediados de siglo. Mención aparte, por el hecho de no asociarse a esta idea de empresa conjunta que estimula a los grupos a los cuales nos estamos refiriendo tácitamente, debe hacerse de las precarias formas teatrales propiciadas por Sendero Luminoso y difundidas en círculos muy restringidos con el solo propósito de empujar a la acción subversiva, y que el autor del libro mencionado ha querido ubicar en su justo lugar. La referencia a esta forma de teatro se justifica también por su evidente relación con el tema de la violencia revisado por Salazar.

El tratamiento del tema de la violencia por parte de este joven crítico teatral es enmcarcado dentro del concepto de «cultura de la violencia» formulado por otros investigadores; dicho tratamiento abarca desde su abordaje por las agrupaciones teatrales mismas hasta la consideración del ambiente en que se presentan éstas. Las más variadas formas de violencia que el Perú produce se ven reflejadas en la escena: la política, la económica, la social, la étnica. Pero, al mismo tiempo, diversas modalidades de violencia acosan al espectador que acude al teatro y hace que éste considere un riesgo su asistencia. A Salazar le interesa preguntarse acerca de cómo se puede hablar teatralmente de la violencia actual, pero no encuentra respuestas claras más allá de la veta testimonial o de unos pocos intentos aislados. Una faceta que apenas empieza a desarrollarse en este contexto podría muy bien enriquecerse en el futuro; se trata de una rama gestual o expresionista, que concentra en lo visual la imagen de la violencia y le resta protagonismo y, quizá, confianza a la palabra. Ella ha llegado también al terreno del teatro-danza, una expresión colindante que no formaba parte de este movimiento teatral.

En cierto modo ligadas al tema de la violencia pueden apreciarse hoy día, en la escena cotidiana peruana, formas de teatralidad espontánea. Una de ellas se conecta con expresiones ancestrales como la fiesta andina, cuyo sentido teatral ya ha sido anotado por otros especialistas; no es raro ver en las fiestas populares de los pueblos serranos la inclusión de personajes que señalan elementos de la violencia actual al lado de otros que representan la violencia histórica, por ejemplo. Lo curioso en la fiesa andina (o quizá no lo sea tanto) es la simplicidad con que es tocado este tema, la ausencia de reparos o de temor para exhibirlo y el probable sentido de conjuro inconsciente que esconde esta escenificación. Salazar, aunque no analiza en profundidad estos casos, indica sin embargo que estas fiestas ofrecen una vía que debería ser aprovechada por los grupos teatrales. De otro lado, la conflictiva escena urbana ha producido, en una ciudad superpoblada como Lima, un tipo de actor que lleva a cabo una incipiente teatralización de la crisis económico-laboral a bordo de los autobuses, donde, después de un discurso que varía muy poco en sus patrones sea el intérprete niño o adulto, se pide dinero a cambio de la venta de un producto cualquiera, de mostrar una

indicación médica que acredite la enfermedad del «actor», o a cambio de la sola confianza en el discurso que, por lo general, alude al desempleo, argumento comprensible por todos. El teatro, con procedimientos más sofisticados de simbolización, tiene aún fuentes de la realidad sobre las cuales trabajar.

Si bien en este proceso de veinte años el «nuevo teatro peruano» ha llegado a un punto en que búsquedas y supuestos deben renovarse, en el que los mecanismos se repiten y pierden peso en relación con la realidad y con su propio discurso estético, en él los grupos han sido capaces de construir una organización muy sólida a través de la cual fomentar la comunicación y la evaluación de sus propios logros. Este hecho es de una gran importancia para su supervivencia y aún mayor asentamiento, porque en las etapas de cierta crisis creativa dicha organización sirve para preservar y empujar la actividad de sus grupos. El Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN), creado formalmente a principios de la década del 80 sobre la base de otras experiencias, ha ido incorporando a casi todas las agrupaciones teatrales que se mantienen activas, dentro de las características más o menos reseñadas, y ha llegado a concretar una descentralización que el país todavía ensaya en otros aspectos. Efectivamente, hoy todos sus componentes reconocen seis regiones o zonas teatrales que funcionan perfectamente integradas. A través de esta institución se han llevado a cabo Muestras Nacionales de Teatro en diversas sedes y, desde hace pocos años, Talleres Nacionales de Formación Teatral que responden a las necesidades pedagógicas surgidas en el movimiento. Y, actualmente, se está en proceso de impulsar una Escuela de Formación Actoral. La realización de muestras y talleres sigue un modelo vigente en el mundo andino para las fiestas patronales, el «carguyoc», o encargo que se hace con anticipación para asumir todo lo relativo a organización y administración.

Salazar, quien sigue acompañando este proceso, encuentra en él cierto grado de estancamiento y de saturación y, por otro lado, se interesa en una propuesta de interpretación trabajada por una psicóloga (Matilde Ureta) en el sentido de que el teatro es como el acceso al sueño y, por lo tanto, pueden entenderse sus símbolos como signos reprimidos e inconscientes que pertenecen a más de un individuo, algo así como la pesadilla nacional puesta en escena. Si la interpretación acertada de estos signos ayudará o no a dar continuidad y mayor claridad a las propuestas teatrales, no lo sabemos. Por el momento, la búsqueda sigue apra el teatro y para la sociedad a la que se halla fuertemente ligado; parece ineludible que mientras a ésta la azoten el caos y la indefinición, aquél tendrá dificultades en sus formulaciones, ya que pretende interpretarla. Su espacio seguirá siendo de reflexión para sus miembros y para sus espectadores.

Ana María Gazzolo

Carta de Venezuela

Cavafis no pudo prever que, extinguidos los bárbaros, llegarían «las bárbaras» a las fronteras. De la palabra, en este caso, y no es poco: un último reducto en que, en Venezuela, lo masculino era sustantivo (nosotros escribíamos literatura, a secas) y lo de ellas adjetivo (producían literatura *femenina*). Existían —escribían— desde hace tiempo, pero quedaban adscritas —por nosotros— a los márgenes del discurso literario: una especie de *ghetto*, por más adornadito que resultara. En los manuales, en los panoramas, a las autoras se las llamaba familiarmente



por su nombre de pila (Ida, Luz, Enriqueta, Antonia...), englobadas a veces en el apelativo «las muchachas», y se hablaba de ellas, en general, como en apéndices, en unas cuantas páginas de fin de capítulo, luego de haber examinado detalladamente La Literatura: deliciosas excepciones. A veces, para colmo, tenían la particular desgracia de ser parientes de otros poetas; y así, el mayor —y con mucho— escritor de una parentela quedaba más o menos reducido —reducida— a ser la hermana del uno, la tía del otro...

En los setenta, o «las muchachas» se enseriaban —y aumentaba, además peligrosamente su número— o nosotros nos ablandábamos: «las bárbaras» empezaron a acampar ruidosamente, desde las murallas veíamos el resplandor de las hogueras, escuchábamos el característico, ominoso e inarticulado *bar-bar* al que debían su calificativo. Nuestras más tiernas maniobras —la crítica es sexuada, como todo— no dieron resultado. Y en los ochenta y comienzos de los noventa, ¡oh tiempos oscuros!, ahora que son, como los demonios aquellos, legión, no se trata ya de que hayan escrito algunos de los mejores poemarios de la lírica venezolana de los últimos diez o doce años, sino de que están, sencillamente, caracterizándola: de Miyó Vestrini a Alicia Torres, de Márgara Russotto a María Auxiliadora Alvarez, de Laura Cracco a Maritza Jiménez, de Yolanda Pantin a María Vázquez, de Edda Armas a María Clara Salas, de Hanni Ossott a Jacqueline Goldberg — y quince o veinte nombres más— pasan las redes de significación de la década, en lo que a poesía venezolana se refiere.

Sigo creyendo, con Robert Graves, que «un verdadero poema es necesariamente una invocación a la Diosa Blanca, o Musa, la Madre de Toda Vida, el antiguo poder del terror y la lujuria, la araña o la abeja reina cuyo abrazo significa la muerte», y que no es nada fácil representar o soportar ese divino papel amorodioso, absoluto e intercambiable, vitamortal, subordinado y principal que Graves otorga o propone a la mujer-musa: «La Diosa Blanca es antidoméstica, es la "otra mujer" perpetua, y es ciertamente difícil que una mujer sensible desempeñe su papel durante más de unos pocos años, porque la tentación de suicidarse incurriendo en la simple domesticidad acecha en el corazón de toda ménade o musa». Y: «Un poeta de la Musa se enamora absolutamente, y su amor sincero es para él la encarnación de la Musa. (...) Pero el real poeta de la Musa, perpetuamente obseso por ella, distingue entre la Diosa, como se manifiesta en el poder supremo, la gloria, la sabiduría y el amor de la mujer, y la mujer individual de la que la Diosa puede hacer su instrumento durante un mes, un año, siete años y aún más. La Diosa espera, y tal vez él volverá a conocerla por medio de su experiencia con otra mujer». Sigo creyéndolo, sigo esperándola, sigo cantándola.

Pero si ellas, hartas al parecer del exclusivo rol de musas nuestras, se han puesto a cantarse a sí mismas y, no menos —aunque algo menos, sí— a cantarnos a nosotros; si nos han, de cierta manera, «musificado», ¿qué hacer? ¿Y qué dejar de hacer, que es lo peor? —cito obviamente, a Vallejo.

Porque, aunque no han teorizado todavía nuestra nueva condición, o nuestra antigua condición ahora reconocida, de *musos* (y supongo que deberíamos también ser antidomésticos y terribles, arquetípicos y desechables cuando nos abandone el dios que nos habita), sí han avanzado algunos elementos del retrato.

En primer lugar, una equiparación que se convierte, a veces, en confrontación. Con un solo verso, agregado a la letra de una canción, Yolanda Pantin ha «puesto sobre sus pies», en un poema sin título, el asunto de la pasión, quitándonos de las manos la parte que les corresponde:

> El amor es un algo sin nombre
> que obsesiona al hombre por una mujer
> y viceversa.

La equiparación (ellas también aman) alcanza la superación (ellas aman más). Llevábamos decenios, siglos más bien, quejándonos de *su* desamor, lamentándonos y maldiciéndolas y llamándolas, en la alta madrugada, encendidos de alcohol y despecho, ¡oh devoradoras, oh angeldemoníacas, oh diosas blancas y mulatas, negras, indias, todas las divinas mezclas! Y ahora, es uno de los temas de la poesía escrita por ellas, resulta que somos nosotros los que amamos poco o mal, los acobardados, los tibios, los erráticos. Nos lo dicen Yolanda Pantin en *Correo del corazón* (1985), María Vázquez en *As de corazones* (1988), Alicia Torres en *Fatal* (1989) —entre otras. Nos lo dicen, no con acento triunfal —pues la derrota es mutua— sino con tristeza. Pero también con orgullo.



«¿Soy la poeta o soy la musa?» se pregunta, en *Aposentos* (1985) de Yolanda Blanco, la muchacha son senos, pubis y poemas; la que postula al varón «cómplice», «el mí-distinto/mí mismo»; la que propone: «Si exaltando mi existencia/ cuento la tuya/ y la canto/ —lúcida mujer mujeril-/ mi cuerpo será el texto/ para celebrar tu cuerpo/ melancólico varón varonil». Pregunta respondida en el acto mismo de la escritura, tematizada una y otra vez.

Bueno, hablan de nosotros, y debemos alegrarnos porque necesitamos esa mirada, *su* mirada, para vernos reconocidamente. Pero hablan sobre todo de sí mismas. Y no callan, prácticamente, nada. Los muestrarios más globales probablemente sean *Correo del corazón*, ya mencionado, y *Viola d'amore* (1986) de Márgara Russotto: mujer que lee/escribe poemas, bebe café, ve telenovelas, está desnuda en las mañanas consigo misma, suspira y se recoge el cabello, llora en el cine, se lava, espera el correo, se viste, acaricia/es acariciada, va al dentista, charla en el supermercado, ama/odia, se masturba, espera/desespera al ¿marido o al amante?, admira fieramente a su madre, da clases, toma a su hijo de la mano, ordena —apenas— el caos de las vacaciones, compra legumbres, golpea a la puerta de un hombre, está al lado de otro, «vacía/ pero libre», camina:

> Se sabe de una mujer que está sola
> porque camina como una mujer que está sola
> se sabe que no espera a nadie
> porque camina como una mujer que no espera a nadie

esto es, se mueve irregularmente y de vez en cuando se mira los zapatos y no inspira piedad ni miedo aunque sí temor al contagio, pero vive su soledad plena, orgullosa, hasta salvajemente, tal como lo desarrolla Yolanda Pantin en «Vitral de mujer sola» (*Correo del corazón*). Este poema, ¿no responde de alguna manera a la pregunta —también en verso— de Víctor Valera Mora, sobre cómo camina una mujer después de hacer el amor? La eventual intertextualidad de ambos discursos, el masculino y el femenino, en la lírica venezolana reciente, daría pie a un ensayo atractivo. Sin embargo, más se trata, en la escritura femenina, de una intratextualidad, seguramente no buscada pero inevitable, en que ellas —sus textos— dialogan entre sí. Propondría leer en tal sentido dos libros espléndidos, estremecedores y de alguna manera complementarios: *Cuerpos* (1985) de María Auxiliadora Alvarez y *Hago la muerte* (1987) de Maritza Jiménez, díptico dolorosísimo, en que el primero destaca todo el desgarramiento del acto de dar vida y el segundo entona una nana desesperada en el acto de dar muerte al hijo ya imposible. Nuestras poetas son madres terribles, y aquí entraría también la voz de una autora anterior, Miyó Vestrini, precursora de «las nuevas» con su libro *Las historias de Giovanna* (1971), que en su último poemario, *Pocas virtudes* (1986), traza el programa de educación de su hijo, que cito fragmentariamente:

> No enseñaré a mi hijo a trabajar la tierra
> ni a oler la espiga
> ni a cantar himnos.
> Sabrá que no hay arroyos cristalinos
> ni agua clara que beber.
> Su mundo será de aguaceros infernales
> y planicies oscuras.
> Lo llevaré a Hiroshima. A Seveso. A Dachau.
> Su piel caerá pedazo a pedazo frente al horror
> y escuchará con pena el pájaro que canta,
> la risa de los soldados
> los escuadrones de la muerte
> los paredones en primavera.
> Tendrá la memoria que no tuvimos
> y creerá en la violencia
> de los que no creen en nada.

Discurso suficiente y casi autónomo, el femenino ha ido diversificando sus niveles y sus temas, desde la «queja» inicial, aunque mantenga el «canto a sí misma» como eje. Así, y por sólo nombrar los libros más recientes, registra María Vázquez el crecimiento de su *Guerrero llevado adentro* (1987), que trata del amor, del cuerpo, de la escritura, pero también de la ciudad y la guerra; sugiere, trémula, una sensualidad calcinada la Patricia Guzmán de *De mí, lo oscuro* (1987); evoca Jacqueline Goldberg la historia de su abuela, emigrante rusa, en *Luba* (1988), declarándose heredera de viejas heridas siempre vivas; expande Laura Cracco su letanía hipnótica en *Mustia memoria* (1985) y sobre todo en *Diario de una momia* (1989), verdadero repaso de la historia universal como desolación, como desierto infinito, como mudo coro de muertos; recrea Alicia Torres una galería de mujeres (Penélope, Salomé, Circe, Judith, Magdalena, pero también Camila O'Gorman y Frida Kahlo) signadas por el exceso, la tragedia, el gesto definitivo, en *Fatal* (1989); asume Yolanda Pantin la psicología y la literatura de un poeta frustrado en *Poemas del escritor* (1989), con lo que el

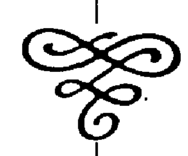
discurso femenino se apropia, en primera persona, de la voz masculina.

Hasta ahora, a la poesía escrita por mujeres había que agradecerle un rasgo importantísimo: la *materialidad.* Porque al hablar de sí mismas, lo han hecho comenzando por el soporte de su cuerpo. A veces con cierto exceso (la proliferación anatómica de *Aposentos,* por ejemplo) pero llevadas, acaso, por la necesidd de visibilizarse, de encarnarse, de dar —precisamente— cuerpo a su poesía, desde lo inicial/iniciático de la menstruación hasta el orgullo del cuerpo-casa capaz de albergar hijos, pasando por el esplendor detallado de la hembra de muslos y musgo, que se ofrece, desafiante. Actualmente, hemos llegado a un punto en que el discurso, sin perder nada de su rica materialidad, sigue siendo «femenino» por cierta indiscutible —y difícil de precisar— impregnación de la sensibilidad, pero sobre todo por el hecho de que lo producen mujeres, pero mujeres que hablan ya de «cualquier cosa», sin acantonamientos temáticos, desde la dolorosa poética del «hombrecito» registrada con tanta ironía y sabiduría formal en el mencionado *Poema del escritor* de Yolanda Pantin, hasta los horrores de la historia universal que Blanca Strepponi, ha entregado en las piezas sueltas de su aún inédito *El jardín del verdugo.*

Del «Oyeme con los ojos» de la sor Juana Inés condenada al silencio por el poder eclesial-varonil («y ya que a ti no llega mi voz ruda/ óyeme sordo, pues me quejo muda») hemos pasado a este poderoso coro múltiple. Persiste, sin embargo, una queja que tiene que ver ya no con la mudez sino con los oídos sordos, los nuestros acaso. Para decirlo con las palabras de la Márgara Russotto de *Brasa* (1979):

escribo como una mujer crece
cerca de una ventana
como un hombre de lejos
se lava los brazos
y por las fisuras de una puerta
se injerta un naranjal
como si la historia fuese la sombra
de una liebre golpeada
y su pulso
una tempestad que nadie escuchara.

Julio E. Miranda



LECTURAS



El Conde Duque de Olivares, por Velázquez (Museo del Prado. Madrid).

En torno a la España de Olivares

El reciente libro de Elliott sobre la figura de Olivares[1] pone de nuevo sobre el tapete la vigencia del género biográfico, como hilo conductor para penetrar en el pasado. Podría decirse que es como relanzamiento de una corriente que parecía superada por aquella tendencia que sólo valoraba la fuerza de las corrientes generales y las acciones colectivas. ¿Cuál es el principal agente de la historia? ¿Se puede hablar todavía de héroes? Ortega, en un espléndido ensayo, allá por los años veinte, nos describiría, con su insuperable estilo, la rebelión de las masas; pero también podrían escribirse hoy mismo, a buen seguro, páginas interesantes sobre un tema que podría llevar este título: los pueblos a la búsqueda de líderes; esto es, de héroes. Que se denunciara una historiografía triunfalista, que parecía hipnotizada por las únicas hazañas de reyes y soldados, se puede comprender, e incluso aplaudir; lo que muchos ignoran es que tal denuncia no es de nuestro tiempo. En efecto, en pleno siglo XVIII Muratori en Italia y Voltaire en Francia pedirían a los historiadores que fijasen su vista en otros aspectos del pasado. Y así, en un texto que bien podría creerse escrito en nuestros días, Francisco María Arouet (esto es, Voltaire) diría:

> Se exigen hoy a los historiadores modernos mayores detalles, hechos comprobados, fechas exactas, mayor estudio de los usos, de las costumbres y de las leyes, del comercio, de la hacienda, de la agricultura y de la población.

Y añadía:

> Sucede con la historia lo mismo que con las Matemáticas y con la Física: su carrera se ha acrecentado prodigiosamente.

¿Quién fue el primero en pedir a la historia algo más que batallas? Es posible que no fuera Voltaire y que se le hubiera adelantado Muratori; lo que es seguro es que nadie lo hizo con la gracia y con la fina ironía del pensador francés:

> Daniel se creyó historiador —nos dice en su *Diccionario filosófico*— porque transcribió fechas y relaciones de batallas, que nada significan, en vez de enseñarnos los derechos de la nación y de sus principales corporaciones, las leyes, los usos y las costumbres, haciéndonos ver cómo han cambiado.

Después de lo cual, no sin valor, pues se hallaba en pleno reinado de Luis XV, exclamaría:

> La nación francesa tiene derecho a decirle (al historiador): os pido que escribáis mi historia en vez de la de Luis el Gordo y la de Luis el Terco.

¿Cuál sería el comentario de Jovellanos, otra de las figuras señeras del siglo XVIII, cuando visita el archivo de Simancas en 1791? ¿Alabará los fondos diplomáticos que reseñaban las brillantes gestas de los tercios viejos? Nada de eso. Lo que le llama la atención son los papeles de la sección de Hacienda. Y nos dirá el porqué:

> ...esencialisimos —nos indica en sus *Diarios*— para nuestra historia civil y económica, pues contienen el estado de la población, agricultura, industria y rentas de los pueblos de la corona de Castilla, en los finales del siglo XV y parte del siglo XVI[2].

Consideraciones justas, sobre las que hoy todos estamos de acuerdo: la historia tiene que ser algo más que un mero recuento de batallas o de intrigas de políticos y diplomáticos. El excesivo uso del culto al héroe (en particular, del guerrero), cuando no su abuso, llevó a su descalificación y a su silenciamiento, por gran parte de la historiografía reciente, que entendía que el verdadero objetivo de la historia era otro.

Ahora bien, no pocos de los más fervientes defensores de la fuerza de las corrientes generales en la historia de los pueblos reconocen, desde el propio Voltaire, la importancia en ocasiones del hombre singular y concreto. Así, Voltaire es el que compone *La Henriada*, en ho-

[1] *J.H. Elliott:* El conde duque de Olivares, *Barcelona, Editorial Crítica, 1990.*

[2] *V. mi* Jovellanos, *Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1988, p. 109.*

nor de Enrique IV. Ranke, la gran figura de la historiografía alemana del siglo XIX, defensor de las ideas dominantes y de una concepción genética de la historia, como un organismo vivo, precisó: «En la cima de profundos, universales y tumultuosos movimientos aparecen naturalezas vaciadas en un molde gigantesco que fijan la atención de los siglos. Las tendencias generales no son las únicas que deciden; siempre son necesarias grandes personalidades para hacerlas efectivas». Ya en nuestro siglo, Lucien Febvre, pese a ser uno de los fundadores de la escuela de los *Annales*, buscó tenazmente al hombre individualizado, en otro tipo de héroe, si se quiere, que el héroe tradicional, bien estudiando a Rabelais, bien tratando de fijar la personalidad de Lutero. Es más, el propio Braudel, acaso la figura más característica de la gran historiografía francesa de los *Annales* de la postguera, y uno de los más cualificados exponentes de la historia social, advierte a sus discípulos de esta forma:

> No se debe olvidar, en beneficio de la contemplación de los movimientos profundos de la vida de los hombres, a cada hombre bregando con su propia vida, con su propio destino; sería olvidar, negar quizá, lo que en cada individuo hay de irreemplazable.

Y todavía, el gran historiador francés, añade:

> Porque impugnar el papel considerable que se ha querido atribuir a algunos hombres abusivos en la génesis de la historia, no equivale ciertamente a negar la grandeza del individuo considerado como tal, ni el interés que en un hombre pueda despertar el destino de otro hombre[3].

Convincente razonamiento que yo glosaría de este modo: no el interés que en un hombre, en su simple unidad, puede despertar el destino de otro hombre, sino en muchos hombres, en generaciones enteras; he ahí el secreto del éxito de las grandes biografías. Porque las generaciones, las sociedades y las instituciones son protagonistas de la historia, y protagonistas importantes; pero también lo es el hombre mismo, con las limitaciones que se quieran ver, propias de su entorno social y de su tiempo, pero también con su libre albedrío. Por eso es una necedad el intento de despojar al pueblo de sus héroes, porque el pueblo los necesita y los reclama, sea en el campo de la ciencia, en las grandes creaciones de las artes y de las letras, en los ideales de transformación social por la vía revolucionaria o, incluso, en el mismo campo deportivo. Es más: yo diría que en estos últimos años del siglo XX, cuando la presión técnica es tan arrolladora —y cuando son tantas las amenazas que suscita contra la propia Naturaleza— es cuando resulta más acuciante defender un nuevo humanismo. Y digo nuevo, porque en todo caso debe impregnarse de una fuerte carga social y ética. Un humanismo en el que la concepción del héroe vaya referida a las más insignes cumbres del espíritu, en cualquiera de sus manifestaciones. Pues el pueblo tiene derecho a su historia limpia y verdadera, como tiene derecho a sus héroes, en quienes mirarse y con quiene reconfortarse; en suma, con quienes pueda vivir una segunda vida, que le ayude a superar las ruindades que puedan acosarle. E incluso que pueda alzarle a las más notorias heroicidades, dándole un punto de referencia, un apoyo moral, la estampa paradigmática que provoque su propia vocación. Es así cómo los héroes engendran héroes. Y eso es importante. De ahí la enorme utilidad del género biográfico, a condición, claro está, de que el modelo esté bien tomado.

Porque esa es la cuestión, el precisar cuáles son las notas principales, los requisitos que deben acompañar al relato biográfico, para que éste adquiera auténtica categoría, dentro del género. Dejando a un lado aquellas condiciones que debe tener todo buen trabajo histórico (como son el esmero en la recopilación de las fuentes y el cuidado en su interpretación, junto con la calidad de la exposición para dar finalmente a la biografía ese aspecto por el que la historia se vincula a las artes), yo señalaría dos imprescindibles: la primera —y esto parece obvio— que el personaje esté bien seleccionado, esto es, que verdaderamente se halle entre esas cumbres del espíritu; y la segunda, que el relato no quede en el mero personaje, sino que a su través podamos captar mejor la sociedad a la que perteneció y el tiempo en el que vivió.

Ahora bien, si aplicamos este esquema a la obra de Elliott sobre Olivares, ¿en qué medida cumple esas dos condiciones? Yo diría, sin la menor duda, que mejor la segunda que la primera. Y ello porque escogió a un personaje destacado, pero no ejemplar importante, pero no excelso. Si la biografía intenta atraer a un público que quiera mirarse en la grandeza del personaje, está claro

[3] *F. Braudel:* La historia y las ciencias sociales, *Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 42.*

que eso no podrá conseguirse con el conde duque de Olivares, que no pasó de ser un político mediocre, plagado de errores de bulto y, por si fuera poco, capaz de cometer desafueros reprobables, tanto a nivel nacional como internacional. No olvidemos que Olivares ascendió al poder no por su talla de hombre de Estado (y esa es la gran diferencia con su contemporáneo Richelieu), sino por su habilidad de cortesano para captar la voluntad de un rey que era un mozalbete cuando subió al trono, con apenas 16 años; y, pese a ello, un rey que estaba en la cúpula de un sistema autoritario, donde no existía ninguna institución eficaz, con capacidad para anular sus decisiones, por torpes que éstas fueran. Ya los hombres del tiempo señalaron, como graves errores políticos de Olivares, el mantener a la monarquía en la guerra de los Treinta Años, y más aún, el reanudar las hostilidades con Holanda, tras el término de la Tregua de los Doce Años, sin calibrar la magnitud de la que podríamos denominar «cuestión de Flandes». Y todavía fue más grave, por la falta de sentido ético que demostró, el haber desatado una guerra opresora contra el ducado de Mantua, en la que la monarquía iría de fracaso en fracaso; de forma que además de ser ilícita resultó estúpida. Olivares fue incapaz de llevar a buen término las negociaciones de boda de la infanta María con el Príncipe de Gales, el futuro Carlos I, lo cual hubiera podido ser la réplica afortunada en el siglo XVII a la operación inglesa realizada un siglo antes por Carlos V con la boda de Felipe II y de María Tudor, señalada como uno de los éxitos diplomáticos del emperador a mediadios del Quinientos. Olivares había dispuesto para ello de un formidable punto de partida: la presencia del propio Carlos de Inglaterra en Madrid en 1623, deseoso de desposarse con la infanta española. El poco interés, o la poca eficacia de Olivares, trajo consigo algo más que la ruptura de aquellas negociaciones: las hostilidades de Inglaterra, sumando así un enemigo más a la larga lista de los que ensombrecían las relaciones internacionales de la monarquía. En fin, y esto sí que fue grave de veras, con su torpe actitud frente a catalanes y portugueses, Olivares encendió la gran hoguera del separatismo catalán y malbarató la mejor herencia de Felipe II: la unión con Portugal. Todo ello sumado trajo como saldo que, si bien cuando entró en el poder, en 1621, recogió una España que aún era la primera potencia de Europa, cuando lo dejó dos décadas después no sólo es que el país hubiera perdido esa posición privilegiada, es que la propia existencia nacional —eso que entendemos por España— estaba en entredicho y en peligro de perecer. Y esa fue la maldad del sistema: que permitiera tantos años en el poder a un gobernante tan torpe, tan poco escrupuloso y tan nefasto.

Por lo tanto, hemos de calificar a Olivares como un personaje mediocre. Nada para ilusionar a una gran pluma, y mucho menos a un gran público, siempre anhelante de mirarse en sus mejores. Se comprende que un escritor de la talla de Marañón lo tomase como punto de mira para hacer un ensayo sobre una tendencia de aquellos que se dedican a la política: la tentación del poder.

Ahora bien, si la figura de Olivares, como mediocre personaje que fue, apenas si nos interesa más que la del P. Nithard o la de Valenzuela —por citar a otros dos figurones de aquel siglo—, ¿qué es lo que destacaríamos del libro de J.H. Elliott? Sin duda, el que con su pasmosa erudición nos permita asomarnos a la España del siglo XVII y meditar sobre algunos de sus más graves problemas; en particular, claro está, el del alzamiento de Cataluña. Con lo cual Elliott sí cumple aquella otra condición que señalábamos como destacada, para el género biográfico, y además lo hace volviendo sobre un tema bien conocido por él, que ha había tratado además anteriormente en la que sin duda es su mejor obra: *La rebelión de los catalanes*; un libro publicado por primera vez en 1963. Ese sí que fue un gran tema, digno de una gran pluma, bastante mejor, a todas luces, que la del torpe figurón político que fue don Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares.

En todo caso, y al hilo de la lectura de la obra de Elliott, las reflexiones abundan. Me referiré a las más destacadas. Por ejemplo, al sistema educativo del tiempo, que tanta importancia tiene cuando se ha de abordar la formación del personaje estudiado. En estrecha relación con esto, también llama la atención lo que podía suponer en la época el Rectorado de la Universidad de Salamanca, aquella dignidad detentada por Olivares en su adolescencia y que tan fuertermente se había quedado impresa en su memoria. Y, por supuesto, tratándose de un político está la cuestión básica de los imperativos éticos del gobernante, en particular cuando ha de enfrentarse con la dramática decisión de empujar a su país a la guerra.

La educación de la época. Nada tan ilustrativo, a este respecto, como lo que nos indica Elliott cuando se refiere a los planes de enseñanza del propio Olivares para su hijo Francisco Fernando cuando, atención a ello, tenía el muchacho 5 años: piedad, idiomas (latín, por supuesto, pero también francés e italiano), más las habilidades que se consideraba que debían adornar a un perfecto caballero: esgrima, equitación, danza. Concluyendo con estas dos sorprendentes advertencias:

> Azotarle y criarle bien sobre todo.

Lo cual quiere decir que para Olivares —como para los moralistas de la época, como pronto hemos de ver— la buena crianza era inseparable de la severidad. ¿No era eso, acaso, lo que exigía nada menos que fray Luis de Granada, uno de los más célebres, más afamados y más influyentes escritores del reinado de Felipe II? Veamos, sino, cómo advierte a los padres de sus deberes para con sus hijos en su *Guía de pecadores*, una de las obras que más circularon hacia fines del Quinientos y principios del Seiscientos, obra que sin duda conoció Olivares:

> Los padres que tienen hijos —sentencia fray Luis de Granada— tengan siempre presente ante los ojos aquel espantoso castigo que recibió Helí por haber sido negligente en el castigo y enseñanza de sus hijos.

Y añade el severo padre dominico:

> Mira que los pecados del hijo son pecados del padre, y la perdición del hijo es la perdición del padre, y que no merece nombre de padre el que, habiendo engendrado a su hijo para este mundo, no lo engendra para el cielo.

¿Y cómo había de proceder el padre, si se tenía por bueno, para tal segundo engendro? Muy sencillo: marcando la nota del rigor:

> Castíguelo —es el consejo de fray Luis de Granada—, avísele, apártele de malas compañías.

Y todavía insiste, machacón, el buen dominico:

> Quiébrele muchas veces la propia voluntad[4].

¿Conocía este texto Olivares? Lo más probable. En todo caso, responde a un lugar común de cómo se entendía la educación de los hijos en la España del barroco, y ya hemos visto que las instrucciones de Olivares de cómo había de procederse en la educación de su hijo están en esa misma línea. Lo que uno se pregunta es si Elliott leyó a Fray Luis de Granada, pues llama la atención que no comente con más detenimiento algo que parece tan ilustrativo, a la hora de formularse la pregunta de cuál era la formación de Olivares, pues parece claro que esa nota de severidad que exige para la formación de su hijo es la misma que ha conformado su carácter. Y esa es una de las primeras cuestiones que entiendo que hay que formularse, a la hora de presentar a un personaje del que queremos hacer una biografía razonable.

Añadamos esta otra reflexión: que no es de extrañar que con tales métodos muchos de aquellos pobres muchachos no resistieran la prueba; al menos, lo que sabemos es que Francisco Fernando, el hijo del conde duque, no aguantaría más de otros cuatro años sobre la tierra.

Vayamos, ahora, al momento en el que Olivares va a estudiar a Salamanca, donde sería elegido Rector del Estudio; lo que supuso, evidentemente, como la culminación de su educación de adolescente, cuando tenía 16 años. Tampoco aquí Elliott se explaya mucho. Contra su bien probada laboriosidad, ni siquiera siente la tentación de asomarse al archivo del viejo estudio salmantino, él que en tantos archivos trabajó con ahínco. Y así, poco es lo que sacamos de su lectura, en cuanto a lo que pudo soponer aquella etapa en la formación del carácter de Olivares, aparte de unas instrucciones paternas en cuanto a la distribución de su tiempo, su tendencia a la locuacidad y su participación en una reyerta estudiantil que debió de ser sonada, y de la que Olivares se mostraba jactancioso. Pero nos quedan aún algunas preguntas. Así, por ejemplo: ¿Qué suponía entonces ser rector de la Universidad de Salamanca? ¿Qué nivel educactivo tenía el estudio? A veces el lector tiene la impresión con el libro de Elliott de estar leyendo una crónica, en la que se la dan muchos hechos, mientras uno ha de poner las reflexiones. Veamos: se nos dice que en noviembre de 1603 Olivares sólo contaba 16 años. ¿No resulta asombroso? Se nos dirá que era la costumbre de la época, pero eso no es del todo cierto, puesto que las constituciones martiniegas (del Papa Martín V), por las que se regía la Universidad de Salamanca desde 1422, ponían como condición

[4] *Fray Luis de Granada:* Guía de pecadores, *ed. Matías Burgos, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1953, p. 210.*

que el candidato a rector hubiera cumplido los 25 años. Y en cuanto a que fuera elegido por sus compañeros de estudio, lo que podría ser tan revolucionario, sólo es una aproximación a los hechos o, si se quiere, una imprecisión, pues dicho de esa manera podría ser tan revolucionario, sólo es una aproximación a los hechos o, si se quiere, una imprecisión, pues dicho de esa manera podría entenderse que los miles de estudiantes del Estudio (en torno a 5.000, a principios del siglo XVII)[5] podían intervenir en esa elección y también ser candidatos. Nada más lejos de la realidad. La elección del nuevo rector quedaba a cargo del equipo saliente, formado por el que vacaba el cargo anualmente (el mandato rectoral era cadañero) y sus ocho consiliarios. Por lo tanto, un reducidísimo cuerpo electoral de sólo 9 miembros; cuerpo electoral que no podía elegir a un estudiante cualquiera, sino a uno de los pertenecientes al sector de los nobles y dignidades, los generosos, cuyos nombres eran apuntados por la Administración del Estudio año tras año (y de ello se conservan abundantes pruebas en el archivo universitario)[6]. Esto nos permite una visión más exacta del gobierno de Estudio, en una época como la del Antiguo Régimen, tan marcada por los privilegios de los grupos sociales encumbrados. Es dentro de ese marco cuando cabe preguntarse algunas cuestiones como las siguientes: ¿Qué pudo hacer en su año de mandato Olivares? ¿Cuáles eran sus atribuciones? Y, sobre todo, ¿qué niveles educativos y culturales había en aquella universidad de principios del siglo XVII que nos permita precisar su influencia sobre aquel muchacho que estudió en ella entre 1600 y 1604, por lo tanto, entre los 13 y los 17 años? De entrada, una cosa sabemos cierta, porque todos sus biógrafos nos los indican, incluido Elliott, por supuesto: que Olivares, en su lecho de muerte, no haría más que repetir, como añorando aquellos tiempos: «¡Cuando yo era rector!». Lo cual nos indica la importancia de aquellos años en la vida de Olivares, y que por ello deberían haber merecido más atención que las pocas páginas que se le dedican, en un libro que por otra parte tan generosamente se explaya por otras menudencias cortesanas y políticas. Máxime cuando, para tratar esa época, el autor podía haberse ayudado de un libro espléndido que, por desgracia, no aparece en su larga relación bibliográfica: *La universidad salmantina del Barroco*, del profesor Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares[7].

Hemos señalado que otra de las exigencias que se deben pedir al buen género biográfico es que a su través podamos penetrar en la sociedad en que vive el personaje escogido y que, en la medida de lo posible, veamos a ese pueblo con el que comparte afanes y preocupaciones, incluso como actor en momentos determinados. A todas luces, en este terreno el libro de Elliott cumple mucho mejor tal objetivo, en una panorámica amplísima, haciendo gala de su vasta erudición y de su dominio de la historia del siglo XVII, y no sólo de la española, sino de toda Europa. Con buena pluma y con amplísimos conocimientos, Elliot se alza como lo que es: uno de los mejores historiadores actuales de la Europa del barroco. Es aquí donde su libro sobre Olivares resulta de inapreciable valor.

Lo cual no quiere decir que, en ocasiones, no hubiéramos deseado algo más, en algunos de sus pasajes. Así, por ejemplo, cuando nos relata el intento del Príncipe de Gales por desposar con la infanta María, la hermana del rey. Sin duda, aquello constituyó uno de los acontecimientos más asombrosos de la época, en el terreno que podríamos llamar aventurero, e incluso novelesco, pues el príncipe inglés —el futuro Carlos I— se presentaría inesperadamente en Madrid, viajando de incógnito hasta su llegada a la capital de la monarquía española. Como dijimos, su propósito era conseguir la mano de la infanta María. Elliott nos narra con detalle las peripecias de aquellas jornadas diplomáticas, a nivel de sus principales actores, incluidos los respectivos validos: el inglés Buckingham y el español Olivares; pero nada nos dice en cuanto a cómo tomó aquel asunto el pueblo madrileño. Tal diríase que le dejó indiferente, o que acaso ni siquiera tuviese noticia alguna de lo que estaba ocurriendo,

[5] *Manuel Fernández Álvarez (dir.):* Historia de la Universidad de Salamanca, *Salamanca, edics. de la Universidad, 1989-1990, 2 vols. V., pp. 33 a 81.*

[6] *El benemérito investigador P. Vicente Beltrán de Heredia recoge estas listas, pertenecientes a la segunda mitad del Quinientos. V. su magna obra:* Cartulario de la Universidad de Salamanca, *Salamanca, edics. de la Universidad, 6 vols. 1970-1973, vol. V. pp. 33 a 81.*

[7] *Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares:* La universidad salmantina del barroco (período 1598-1625), *Salamanca, edics. de la Universidad, 3 vols., 1986.*

como si se tratara de una reservada cuestión de Estado que no hubiera trascendido a la opinión pública. Y, sin embargo, no fue así. Basta con leer al cronista madrileño León Pinelo, quien nos cuenta cómo las comunidades religiosas de la Villa y Corte, deseando la conversión religiosa del príncipe de Gales al catolicismo, organizaron una procesión expiatoria por calles y plazas, obedeciendo a una consigna del arzobispo primado de Toledo. León Pinelo nos describe a lo vivo cómo iban los penitentes, para impetrar la gracia divina:

> ...unos con calaveras y cruces en las manos, otros con sacos y cilicios, sin capuchas, cubiertas las cabezas de ceniza, con coronas de abrojos, vertiendo sangre; otros con sogas y cadenas a los cuellos, y por los cuerpos, cruces a cuestas, grillos en los pies, aspados y liados...

¿Suficiente muestra de religiosidad extremada, de fanatismo, si se quiere? Pues no. Todavía hubo más, pues los penitentes iban:

> ...hiriéndose los pechos con piedras, con mordazas y huesos de muertos en las bocas, y todos rezando salmos...

Y tal procesión, que pasó naturalmente por delante del Palacio Real y de la residencia donde se hallaba el príncipe inglés, duró nada menos que tres horas. Como no podía ser menos, León Pinelo la juzgaría muy positivamente:

> Así pasaron por la calle mayor y palacio, y volvieron a sus conventos con viaje de tres horas, que admiró a la Corte y la dejó llena de ejemplos, ternura, lágrimas y devoción.

En todo caso, un espectáculo, como puede verse, digno de la España negra, que en su día yo comenté a mi manera: «¡Tres horas con huesos de muertos en las bocas, dándose con piedras en los pechos, con grillos en los pies, cadenas a los cuellos y entonando quejumbrosos salmos! Todo un espectáculo, con luz y sonido (luces negras y música de miserere, propias de la España inquisitorial).» Y me atrevía aún a esta reflexión: «Si el inglés tenía alguna duda, debió aclarársele la mente con aquella exhibición». Sería interesante comprobar en algún archivo inglés la reacción que tamaña procesión le produjo. Hemos de añadir que, en todo caso, de momento lo soportó todo, permaneciendo en Madrid hasta entrado el mes de septiembre de 1623[8].

La España de Olivares no conoció ni un solo día de tregua. No es que fuera difícil la paz, es que las guerras se acumulaban en todos los frentes. Y uno se pregunta: ¿Qué consideraciones se hacía Olivares, cuando una crisis internacional abocaba al conflicto abierto? ¿Se hacía aquel político algún planteamiento de tipo ético? Mas bien todo lo contrario. En Olivares privaba la pura razón de Estado, al margen de la ética. Es cierto que no quiso, y no provocó, el enfrentamiento bélico con Francia, en 1635; probablemente porque para entonces las fuerzas de la monarquía estaban tan justas, que hasta el mismo Olivares podía comprender que aquello sería el final y que llevaría al puro desastre. Pero ocho años antes, cuando todavía se siente eufórico, aprovecha la crisis de sucesión del ducado de Mantua, para lanzarse a una guerra de atropello, confiando en que, al ser la víctima tan débil, el éxito sería rápido, y que la victoria le llenaría de prestigio, en una empresa que veía fácil, aunque fuera atropellando la razón. Todo lo cual puede seguirlo el lector en uno de los capítulos más logrados de la obra de Elliott.

Ahora bien, aunque la política exterior de Olivares sea una de las partes más conseguidas de la biografía hecha por Elliott, yo diría que para el público español quizá tenga mayor interés todo aquello que se refiere al gran drama nacional que se fragua en aquella época: el del separatismo, que a partir de esos momentos tomará tanta fuerza en la historia de España. Evidentemente, aquí estamos ante una cuestión que desborda al personaje, aunque fuera uno de sus desencadenantes. Pero en definitiva, nos importa analizar las torpezas de aquel gobernante que llevaron a Cataluña al enfrentamiento violento con el poder central de la monarquía y a Portugal a la secesión, dejando marcadas ya unas huellas que sería imposible borrar. Esta es una magna cuestión, tratada con maestría por Elliott.

Algo, por otra parte, realizado ya, y de forma espléndida, en otro libro suyo, que no envejece, y que acaso sea su mejor obra: *La rebelión de los catalanes*[9].

Manuel Fernández Álvarez

[8] *Texto cit. y comentado por mí en mi obra:* La sociedad española del Siglo de Oro *(Premio Nacional Historia de España, 1985), Madrid, Gredos, 1989₂, 2 vols., vol. II, pp. 870 y ss.*

[9] *J.H. Elliott:* La rebelión de los catalanes (1589-1640), *Madrid, siglo XXI, 1977.*

La visión de la realidad española en la obra de John H. Elliot

A mediados de los años cincuenta llegó a España un joven investigador inglés deseoso de profundizar en la psicología de un personaje cuya figura le había interesado extraordinariamente: D. Gaspar de Guzmán, tercer conde de Olivares, creado después primer duque de Sanlúcar la Mayor. El mismo ha referido cómo le sugestionó la fuerza interior, la sensación de poder que emana del retrato ecuestre del Museo del Prado que lo representa, cual un Santiago laico, en actitud de arrollar a todos los enemigos de la monarquía hispana.

Mi primer contacto con Elliott fue en Simancas, donde a la sazón trabajaban también Henry Lapeyre y otros eminentes hispanistas extranjeros. El y yo éramos primerizos en aquel enorme reservorio documental que custodia los secretos diplomáticos concernientes a toda Europa. Corrían aires de renovación para la ciencia histórica; en 1948 Américo Castro había dado a luz *España en su Historia*, con criterios de sorprendente novedad, pues era la primera historia nacional escrita con arreglo al modelo que hoy denominamos *Historia de las mentalidades*. En 1950 se había celebrado el IX Congreso Internacional de Ciencias Históricas, donde se había celebrado el IX Congreso Internacional de Ciencias Históricas, donde se había hecho una crítica de la historia político-institucional entonces en boga y se había patrocinado un acercamiento a las zonas más profundas, una exploración de capas ignoradas o descuidadas; un avance hacia lo que después se ha llamado *Historia total*. De allí traería Jaime Vicens Vives la idea, el plan de una Historia Social y Económica de España y América que rompiera con los viejos moldes.

Elliott y yo compartíamos la misma mesa y nos interesábamos por la misma época, aunque nuestros planteamientos fueran distintos; yo pretendía calar en la significación profunda del reinado de Felipe IV a través de la documentación económica y hacendística de aquel reinado. Elliott, que ya había hecho una larga estancia en Cataluña, seguía reuniendo datos sobre los antecedentes de la sublevación de 1640, que fue «el principio del fin» para los planes mundiales de los Habsburgos. Yo publiqué *Política y Hacienda de Felipe IV* en 1960. Elliott, cuyos métodos de trabajo son mucho más minuciosos que los míos, siguió completando su documentación y tardó aún tres años en ofrecernos su *Revuelta de los catalanes*. Al mismo tiempo se publicaba y traducía su *España Imperial*, que inmediatamente obtuvo un gran éxito como la mejor síntesis de la Edad Moderna española desde los Reyes Católicos hasta el advenimiento de los Borbones. A estos libros han seguido otros, no muchos, porque Elliott trabaja despacio, no por flema británica, sino por su afán de comprobar, completar, corregir y pulir hasta el último detalle, lo que convierte a cada uno de sus libros en una obra maestra.

¿Que podría yo decir en pocas páginas del inmenso caudal de datos y observaciones que en esos libros se encierra? Evidentemente, muy poco, pero procuraré que ese poco encierre lo más esencial. Ante todo, que Elliott no ha sido nunca prisionero de un esquema ni adepto de una determinada escuela. Inaccesible a los caprichos de la moda (porque los historiadores también rendimos tributo a la moda), no ha creído nunca que la historia política sea algo superado, una opinión inaceptable que hoy, afortunadamente, está en regresión. Tampoco ha creído en otro dogma emparentado con el anterior: que la biografía sea un género más bien literario que plenamente histórico, puesto que la historia es, por definición, colectiva. Elliott no se ha detenido en descubrir el paralo-

gismo que encierra esta aparente verdad; como el movimiento se demuestra andando, él ha mostrado cómo puede articularse un relato, cómo puede reconstruirse el ambiente de toda una generacion tomando como ejes a dos personalidades de excepción.

Gracias a esa postura antidogmática la obra histórica de Elliott se distingue por un equilibrio armonioso entre el relato de la política interior y la exterior: entre las apariencias brillantes o trágicas y las realidades profundas; entre el lento fluir de las estructuras y la superficie agitada de la historia episódica. Ha conseguido, sobre todo en *La España imperial*, relatos homogéneos y coherentes donde se combinan sin mezclarse hechos culturales, políticos, sociales, distinguiendo rangos, estableciendo conexiones; algo cuyo mérito sólo puede apreciar quien ha ensayado tan difícil síntesis.

Elliott ha abordado la realidad social española desde distintos ángulos, como corresponde a su variedad interna. Ya es indiscutible mérito que iniciara esa aproximación desde una región periférica, desde Cataluña, rompiendo con el habitual *castellanocentrismo* que falsea tantas perspectivas. Su *Revuelta de los catalanes* no es la crónica de una larga y devastadora contienda, sino el examen de sus causas basado en la descripción de la sociedad catalana de aquel tiempo. Una sociedad que contrasta enormente con la imagen hoy habitual de Cataluña; su lectura es el mejor antídoto contra el cliché habitual de los estereotipos nacionales, porque el catalán de principios del siglo XVII poco tiene que ver con el de la Cataluña contemporánea. Era aquella una sociedad arcaizante, refractaria al cambio, anclada en unas instituciones desfasadas y oligárquicas a las que la añoranza posterior ha intentado revestir de un barniz democrático; una sociedad que, sin ser estrictamente feudal, era la que más herencia feudal conservaba en toda España, con señores que tenían clientelas armadas, prisiones particulares, que pronunciaban y ejecutaban sentencias capitales, ricas abadías dominadas por abades comendatarios que se resistían a los propósitos reales de reforma. La situación era especialmente tensa en la Vieja Cataluña, en las zonas pirenáicas, muy amenazadas por la vecindad de los calvinistas franceses. Tierras duras donde se perseguían y quemaban brujas, no por el Santo Oficio, sino por la justicia civil. Zona predilecta del célebre bandolerismo catalán, que mezclaba los odios personales y las rivalidades de clanes con la delincuencia común.

Por supuesto, no todo era negativo en la Cataluña del seiscientos: había una sólida clase campesina, en parte nacida de la sentencia de Guadalupe, y una burguesía urbana que, tras haber perdido el dominio comercial del Mediterráneo comenzaba a barruntar las posibilidades que encerraba el comercio atlántico. Este panorama tan rico, tan complejo, sobre todo si se piensa que era protagonizado por menos de medio millón de habitantes, es el que describió Elliott de forma magistral como introducción necesaria al entendimiento de la Guerra de los Segadores.

Siguieron años de tranquilo trabajo durante los cuales el profesor Elliott cambió su cátedra de Cambridge por el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton; su determinación de ampliar su objetivo inicial hasta abarcar toda la época del Conde Duque se iba concretando en trabajos preparatorios de los que el más ambicioso fue la edición realizada con la colaboración de Juan Francisco de la Peña, de los *Memoriales* del Conde Duque. Ellos nos descubrieron facetas desconocidas de aquel hombre, su talante muy progresista en algunos aspectos, por ejemplo, su aversión a los estatutos de limpieza de sangre, su deseo de fomentar la vocación mercantil de los españoles, su propósito de convertir la nobleza en una clase útil para el Estado. Todo un programa de reformas que quedó abandonado por las urgencias de la política exterior.

Luego aparece un libro que enfoca la sociedad española desde un ángulo completamente opuesto a *La revuelta de los catalanes.* Me refiero a *Un palacio para un rey*, publicada con la colaboración de Jonathan Brown, uno de los mejores conocedores de nuestro Arte del Gran Siglo. La «Revuelta» enfocaba una región periférica: este libro, el centro histórico, político y hasta geográfico de la comunidad peninsular. Aquel trataba de una sociedad dura y áspera; este describe un microcosmos cosmopolita y refinado: la Corte de los Austrias que era, a la vez, la morada real, el centro neurálgico del más grande Imperio, el máximo emblema del poder real absoluto y una abigarrada, aunque también muy ordenada y jerarquizada mezcla en la que estaban representados todos los estratos sociales: desde los grandes de España a los pinches de cocina y los mozos de cuadra; desde las cumbres de la inteligencia a los pobres desechos hu-

manos cuyas lacras servían para diversión de los palaciegos. Si para la historia del arte español este libro es de gran valor, no lo tiene menos para el historiador social; anotemos, por ejemplo, los datos que contiene acerca del coleccionismo fomentado entre la aristocracia palatina por el ejemplo del fervoroso amor de Felipe IV a las artes plásticas. En 1626, pocos años antes de la inauguración del palacio del Buen Retiro, el cardenal Barberini legado *a latere* de Urbano VIII, había anotado en su diario de viaje que pocas de las nobles mansiones madrileñas que había visitado encerraban tesoros artísticos de consideración. Compárese con la situación pocos años después, tal como la describen Elliott y J. Brown, con datos precisos sobre el afán coleccionista de Leganés, Monterrey, Haro y otros magnates cuyas moradas eran verdaderos museos.

La culminación de esta larga tarea es el libro que hoy se presenta al público de habla hispana. Hay en él amplios motivos de reflexión para el psicólogo, el sociólogo, el historiador, para todos los que se interesen por el hombre y los productos de la cultura humana. A través de sus páginas discurren relatos paralelos, auque conectados entre sí; se nos revela la estructura imponente y a la vez frágil del Imperio. Conocemos a los hombres responsables de la marcha de tan complicada maquinaria. Asistimos a las vacilaciones, dudas y decepciones de los encargados de su funcionamiento. El rey, su valido, sus íntimos consejeros aparecen a plena luz; en segundo plano los meros ejecutores, los militares, los funcionarios subalternos. Vemos a los nobles y eclesiásticos vacilantes entre sus ideales y su interés personal, entre el acatamiento a las órdenes reales y la defensa de sus privilegios. Y muy lejos, en una penumbra borrosa, las masas populares, víctimas de una política que no entienden, a quienes se piden unos sacrificios para los que no están motivados. No es un coro de voces concertadas, sino una confusa algarabía en la que se mezclan las oraciones y los lamentos con los gritos de júbilo, porque aquella masa humana tan castigada por desdichas de todo orden estaba animada por una intensa vitalidad, y las relaciones de fiestas que nos han llegado son tan numerosas como las relaciones de sucesos adversos: piraterías, batallas, crueles epidemias. Al timón de este navío asediado por el oleaje, dos hombres: Felipe IV, el Felipe IV de Machado, «cortesano y pulido», impasible en apariencia, combatido interiormente por pasiones y dolores. Y D. Gaspar de Guzmán, ciclotímico expansivo, que está tentado más de una vez a abandonar la partida, y cuando se le ordena que la abandone se resiste. De todas formas, él puede marcharse; el rey, no, porque más que una persona es un símbolo y tendrá que seguir dirigiendo el navío hasta que el corazón se le rompa.

Una última observación acerca de la biografía del Conde Duque. Elliott dedica mucho espacio a los afanes reformistas de D. Gaspar. No ve en él meramente al ejecutor de una política de prestigio, de *grandeur*, que necesariamente tenía que producir interminables guerras. Quizás lo que en su interior deseaba con más ardor era modificar la estructura interna del Estado y remediar los vicios de la sociedad española. Por mi cuenta me atrevo a conjeturar que tal vez el empeño del rey de emular a sus gloriosos abuelos, de no perder reputación, de conservar intactos los dominios heredados, le obligó a primar la política internacional y abandonar aquellos planes de reforma que, por otra parte, no eran nuevos. En efecto, ningún país había producido una literatura tan abundante de memoriales, planes y proyectos, desde las ocurrencias disparatadas del mero *arbitrista* a las obras de pensadores de primera categoría.

Estos planes de reforma revelan un alto grado de autoconciencia de los males de la nación que se concretó en la formación de una Junta especial en los últimos años del reinado de Felipe III. Felipe IV y su favorito retomaron estos proyectos que, tras una consulta a las ciudades de voto en Cortes, plasmaron en los *capítulos de reformación* promulgados como leyes del Reino en 1623. Su examen revela cuáles eran los principales motivos de preocupación de aquellos hombres. Uno de ellos era la despoblación, que se pretendía combatir con privilegios a las familias numerosas y ayudas al establecimiento de inmigrantes extranjeros que pudieran introducir nuevas técnicas industriales. La aglomeración de gente en ciertas grandes ciudades se consideraba un mal; el problema era grave, en especial el crecimiento de Madrid, que se hacía en detrimento de Toledo, Avila y otras ciudades en franco proceso de decadencia; nadie debería establecerse de nuevo en la Corte sin justificación y licencia real. Había que fomentar la población industriosa, el artesanado, los campesinos; se reduciría el nú-

mero de escribanos; no se permitiría establecer escuelas de Gramática (latina) en pueblos pequeños; sin decirlo abiertamente, se pretendía con esta medida reducir el número de aspirantes al sacerdocio. Tampoco se atrevió el Conde Duque a legislar contra los estatutos de limpieza de sangre; se limitó a ordenar que la familia que hubiera probado ya en tres ocasiones que no tenía antecedentes moriscos o judáicos mediante informaciones hechas en corporaciones prestigiosas no tendría necesidad de repetir las pruebas. Se pretendió combatir la tendencia al lujo y al derroche con limitaciones legales sobre el uso de vestidos de lujo, coches, criados y dotes; la limitación de las dotes tenía también un sentido poblacionistas, pues muchas hijas de la clase media no se podían casar porque sus padres no podían sufragar las elevadísimas dotes. Finalmente con la prohibición de la libertad sexual se quiso combatir la prostitución legal, lo que estimuló la prostitución clandestina, mucho más perniciosa.

Visto desde la óptica actual este programa reformista resulta insuficiente, quimérico y, en algunos puntos, inaceptable, pero en aquellas circunstancias resultaba atrevido; quedó, en gran parte, sin aplicación, y lo mismo sucedió con otro proyecto en el que el Conde Duque puso mucho empeño: la *Unión de Armas*, que pretendía robustecer aquel gran agregado mal organizado que era la Monarquía; cada una de sus partes debería mantener un número de soldados proporcional a sus recursos para la defensa mutua. Excelente idea en teoría, resultó inaplicable en la práctica por las resistencias que halló, lo mismo que otro proyecto que se quiso poner en práctica a comienzos de aquel reinado para combatir lo que hoy llamamos *tráfico de influencias;* cada funcionario debería entregar un inventario de sus bienes para comprobar que no se enriquecía de modo ilegal durante el transcurso de su carrera administrativa. Sólo recibió un principio de ejecución, lo que demuestra que el poder real era más absoluto en teoría que en la práctica.

En su intervención durante la presentación de su libro en el Museo del Prado, John H. Elliott dijo que por fin «podía enterrar al Conde Duque», palabras que revelan un cierto cansancio, explicable en quien ha dedicado muchos años al estudio de un tema, de un personaje. Sin duda, nuevos temas, concretamente el americano, reclamarán ahora su atención; pero tenemos la esperanza de que su interés por el reinado de Felipe IV no le abandonará. A pesar de la pérdida casi total de su archivo personal aún queda mucho que descubrir acerca de la persona y la obra de D. Gaspar de Guzmán. Durante muchos años estuvo mezclado en todos los asuntos importantes de su tiempo, y las huellas de su actividad se encuentran en los más variados e inesperados lugares; D. Carlos Pujol, estudiando el proceso inquisitorial de D. Gerónimo Villanueva, intimo del Conde Duque, ha localizado un epistolario que parece de gran interés; Antonio Herrera, laborioso investigador sevillano, acaba de publicar una monumental obra acerca de la casa de Olivares, en la que se historia la formación del patrimonio que iniciaron el abuelo y el padre de D. Gaspar y que él acrecentó de modo tan considerable, pensando haber erigido un monumento *aere perennius*, cuando la triste realidad es que a su muerte sin sucesión directa su mayorazgo se dividió, como ocurrió en tantas ocasiones, y más en aquellos tiempos de alta mortalidad. Habrá, qué duda cabe, nuevas aportaciones a la figura del valido de Felipe IV, pero esta que nos acaba de ofrecer el profesor Elliott quedará como un hito difícilmente superable.

A. Domínguez Ortiz

Borges, el otro, el alquimista

¡Ah, todo es símbolo y analogía!
Pessoa

«El escritor tiene que sentir, luego soñar, luego dejar que le lleguen las fábulas»[1]; porque, como Borges sabía, el mito está en el principio y en el fin de la literatura. No resulta demasiado difícil imaginar, urgar en nuestro más remoto pasado como especie y ver a un hombre, desválido en lo rudimentario de su idioma, narrando una fábula al calor y al cuidado de una hoguera. Efectivamente, en el principio de la literatura está la fábula. Borges enunciaba que pueden distinguirse cuatro momentos en la evolución de los escritores: en el primero el escritor no tiene voz, o puede tener cualquier voz: en el segundo escoge un maestro y se apropia de la voz de ese iniciador; en el tercero el escritor encuentra su rostro y su propia voz; finalmente, en el cuarto momento (que muy pocos alcanzan) el escritor pierde su voz para convertirse en la voz de cualquiera, o de todos. «Así, los buenos versos de Shakespeare son manifiestamente de Shakespeare, pero los mejores ya no son de él. Tienen la virtud de parecer de cualquier hombre, de cualquier país»[2]. Por esto, también el mito está en el fin de la literatura; el cuento, la narración nocturna, los sueños que algunos escriben, los versos que se recuerdan antes que al autor a veces se convierten en una forma de alcanzar la voz de todos. Tal vez sea por las mismas misteriosas razones que las fábulas nos estremecen como el fuego.

Borges tuvo entre otros muchos aciertos el de hacer de la lectura un proceso al menos tan creativo como el de la escritura. Así, compuso su peculiar rompecabezas sobre la historia de la creación literaria, también la creación mítica y, siguiendo el hilo, por qué no, de la historia del Espíritu como productor y consumidor no sólo de literatura sino a la vez de pensamiento estético. Su generosidad y su entrega a la lectura nos han dado páginas deslumbrantes, páginas en las que no se escatima ningún esfuerzo, en las que se busca y encuentra la intensidad del idioma, el temblor de las palabras juntas con el mismo tesón que podemos encontrar en los mejores de sus cuentos o poemas. Entre sus innumerables lecturas, sospecho que Borges debió leer a Jung con más detenimiento del que sus comentarios delatan. En cualquier caso, creo que ambos sabían de la eficacia para el estremecimiento de las imágenes primigenias: escasos puntos que abren en el espacio de la consciencia unos pozos de significado, que hacen que las fábulas sean tales y que nuestra curiosidad e inocencia se prendan de ellas, como es imposible apartar los ojos de una gran lumbre.

Creo no equivocarme mucho si digo que la pasión de Borges sostuvo un inmaculado equilibrio entre el azar y la estructura; «lo fundamental es la carga de pasión que se trasmite a través del lenguaje»[3], decía Borges, y los materiales que mantuvieron viva la pasión de su pensamiento fueron el estremecimiento estético y el azaroso e iluminador hallazgo de la repetición de ciertos mitos, de ciertos símbolos a lo largo del tiempo y el espacio; en definitiva, el encuentro de una arquitectura de la conciencia, pero una arquitectura sonora llena de misterioso ritmo y en permanente construcción. Sospecho que Borges tuvo en más de una ocasión la certeza de en qué lugar exacto de esa arquitectura, de esa antiquísima y obstinada tradición venía a instalarse cada línea por él escrita. La vocación de dejarse invadir mansamente por los sueños que los tenaces mitos generan. Y en todo este proceso, por otra parte nada extravagante, lo indiscutiblemente borgeano es la lucidez con que a él asistió. Pacientemente escudriñó, halló y anotó repeticiones a las que unir su propia creación. Decía Chesterton que «el mundo no debe ser sólo trágico, romántico, religioso, debe también carecer de sentido», y Borges se mueve con una coreografía impecable entre ambos lados de la balanza. Cómo no citar *La lotería en Babilonia*. Allí donde los

[1] Premio Miguel de Cervantes, 1979. *Edit. Anthropos Barcelona 1989. Col. Ambitos literarios, N.º 4, pág. 79.*

[2] Borges A/Z. *Edit. Ediciones Siruela, Col. La Biblioteca de Babel. Madrid 1988, pág. 87.*

[3] Premio Cervantes 1979. Ibid., *pág. 94.*

hombres más necesitan encontrar una estructura, una razón que justifique, allí donde la encuentran, donde se dicen que la encuentran, donde se apaciguan con la construcción y el hallazgo, y para no dejar nada suelto, se dicen que también han logrado integrar el azar: qué no hacer para apaciguarse ante la ausencia de moralidad o de causalidad razonable en la muerte. Borges tiene, efectivamente, el poder de estremecernos nombrando el azar. Esto, en sí, no es demasiado prodigioso. Despliega con las palabras el temblor de los cimientos de la conciencia ante la carencia de sentido, ante la pobreza de la inteligencia cuando el azar se adueña de la realidad. Sin embargo, la lucidez de esas mismas palabras nos proporciona un extraño sosiego. El misterio del poder de las palabras (y esta no es una creencia precisamente actual) es algo que afortunadamente no se puede desvelar.

Borges sostenía que no hay un escritor de fama universal que no haya encontrado un símbolo, pero no uno cualquiera, sino un símbolo que logre apoderarse de la imaginación de la gente. Hablaba de Quevedo, y decía que su grandeza era verbal. Tal vez Borges, al igual que Quevedo, como cita Teodosio Fernández, «era menos un hombre que una dilatada y compleja literatura».[4] No sé si Borges encontró un símbolo, tal vez a veces lo buscó desesperadamente, pero lo que si encontró en el camino de búsqueda y recopilación de metáforas fue un prodigioso lenguaje. Como decía, la literatura de Borges se movió, quizá sería más acertado decir que danzó, en torno a esas escasas metáforas verdaderas de las que él mismo hablaba. Sin embargo su «reiteración» nunca puede ser tediosa. Tal vez porque era un hombre encendido por las ideas y, me atrevo a decir que vacío de teorías. Tal vez porque encontró en el lenguaje, en cada línea la magia que poseen los mitos, las hondas metáforas: encontró el prodigio, la sensación de dulce y terrible suspensión que produce rozar el nombre de la realidad, el mundo, el universo en su infinita complejidad, en sus más hondas contradicciones. Borges dijo: «Alguna vez yo también busqué la expresión: ahora sé que mis dioses no me conceden más que la alusión o mención».[5] Tal vez los dioses nos hayan castigado a todos condenándonos a poseer instrumentos «sólo» aproximativos y metafóricos para acercarnos a la realidad, a lo ambiguo de la realidad. O tal vez a los dioses les divierte observar cómo algunos hombres crecen y hacen crecer esos instrumentos a pesar de las limitaciones.

En alguna de las múltiples y contradictorias declaraciones que acostumbraba a hacer, Borges se quejaba de no haber llevado una vida más intensa, aunque aceptaba que su destino era, al fin, literario, y escribió: «La verdad es que nunca he salido de ella (la biblioteca de su padre), como nunca salió de la suya Alonso Quijano».[6] cuando en 1979 le fue otorgado el Premio Miguel de Cervantes, quiero pensar que, de alguna manera, también le fue concedido el Premio Alonso Quijano.

Ahora, la Editorial Anthropos (en colaboración con el Ministerio de Cultura) rinde un hermoso homenaje a los premios Miguel de Cervantes publicando una colección de libros dedicados a cada uno de los autores a los que se les ha concedido dicho premio, (el último volumen publicado es el dedicado a María Zambrano, cuyo premio corresponde al año 1988).

Guadalupe Grande

Nota final:

Cada volumen consta de los siguientes artículos:

1—Jorge Guillén (1976): «Jorge Guillén o la afirmación instante a instante», por Antonio Piedra; «Guillén por Guillén (El poeta y su poesía)», por Francisco J. Díaz Castro; «Aproximación a la poética de Jorge Guillén», por Francisco J. Díaz Castro; «Análisis de la bibliografía guilleniana», por Antonio A. Gómez Yebra. 2—Alejo Carpentier (1977): «La América de Alejo Carpentier como lo verdaderamente real maravilloso», por Dónoan; «Alejo Carpentier: breve apunte biográfico», por Francisco J. Díaz de Castro y María Payeras Grau; «Ideas y sonido de Alejo Carpentier. La danza de las palabras», por Paco Tovar; «Significación de Alejo Carpentier», por Julio Rodríguez Puértolas; «Aproximación a la bibliografía de Alejo Carpentier», por Francisco J. Díaz de Castro y María Payeras Grau; «Cronología de Alejo Carpentier».

3—Dámaso Alonso (1978): «El poeta, conciencia dramática del existir humano. Revelación y comunicación —en el poema— de la «oscura noticia» de la «Otredad» por Dónoan; «Sucedido y sucesivo Dámaso», por Dámaso Santos; «Alonso X Dámaso», por José Angel Cilleruelo; «La obra de Dámaso Alonso y su trascendencia social y existencial», por F.J. Díez de Revenga; «En torno a la Bibliografía de Dámaso Alonso», por F.J. Díez de Revenga; «Cronología de Dámaso Alonso».

[4] *Borges, Jorge Luis,* Prosas Completas, *tomo 3. Edit. Bruguera Barcelona 1985. Pág. 56.*

[5] *Borges A/Z.* Ibíd. *Pág. 84.*

[6] Ibíd. *Pág. 27.*

4—Jorge Luis Borges (1979): «Poética de la vigilia: las voces distantes del sueño y la memoria», por Dónoan; «Borges, él mismo», por Carlos Meneses; «Los dos Borges desde su palabra», por María Payeras; Jorge Luis Borges, o el sueño dirigido y deliberado de la literatura», por Teodosio Fernández; «Bibliografía de y sobre Jorge Luis Borges», «Cronología de Jorge Luis Borges».

5—Gerardo Diego (1979): «Imagen múltiple... la creación», por Dónoan; «Imagen incompleta de Gerardo Diego», por Arturo del Villar; «Gerardo Diego: poética y poesía», por F.J. Díez de Revenga; «La poesía de Gerardo Diego», por Angel Crespo; «En torno a la bibliografía de Gerardo Diego», por F.J. Díez de Revenga; «Bibliografía de y sobre Gerardo Diego»; «Cronología de Gerardo Diego».

9—Rafael Alberti (1983): «R. Alberti, poeta de las transformaciones. Imágenes de mar y de luz», por Dónoan; «Travesías de Rafael Alberti», por Ana Rodríguez Fischer; «Rafael Alberti, entre el clavel y la espada», por Benjamín Prado; «La poesía de Rafael Alberti», por Francisco J. Díaz de Castro; «Bibliografía de y sobre R. Alberti»; «Cronología de R. Alberti».

10—Ernesto Sábato (1984): «La novela como indagación de la condición humana», por Dónoan; «Sobre abandonos y fidelidades», por Marina Gálvez Acero; «Conversación con Ernesto Sábato», por Mónica Liberman, Luis García Martín y Arnoldo Liberman; «Ernesto Sabato: lo mágico y lo lógico», por Trinidad Barrera; «Bibliografía de y sobre E. Sábato»; «Cronología de E. Sábato».

11—Gonzalo Torrente Ballester (1985): «La imaginación en libertad»; «Torrente Ballester: casi una vida», por Alicia Giménez Bartlett; «De como Dafne habita en los ensueños», por Isabel Criado; «El cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester», por Darío Villanueva; «Bibliografía de y sobre Gonzalo Torrente Ballester», por Carmen Becerra.

12—Antonio Buero Vallejo (1986): «En la tragedia late la esperanza. Reportaje biográfico», por Luciano García Lorenzo; «Buero Vallejo y el teatro», por Mariano de Paco; «El más fascinador de los juegos (El teatro de Bueno Vallejo y su incidencia social)», por Ricard Salvat i Ferré; «Bibliografía de y sobre Antonio Bueno Vallejo», por Mariano de Paco.

13—Carlos Fuentes (1987): «El encierro del ser. La aventura mítica: riesgo, apertura y libertad», por Dónoan; «Carlos Fuentes: biografía personal e intelectual», por F. Javier Ortiz Vázquez; «Mantener un lenguaje o sucumbir al silencio (Entrevista a Carlos Fuentes)», por María Victoria Reyzábal; «Carlos Fuentes o la conciencia del lenguaje», por Teodosio Fernández; «Bibliografía de y sobre Carlos Fuentes»; «Cronología de Carlos Fuentes».

14—María Zambrano (1988): «María Zambrano: el pensamiento como vocación», por Dónoan; «María Zambrano», por Julia Castillo; «Símbolos de María Zambrano», por Antonio Colinas; «De divina inspiratione (desde el pensamiento de María Zambrano)», por Antoni Marí; «La Visión 2.ª: el Método de María Zambrano y la tradición filosófica y gnóstica en Occidente», por Jesús Moreno Sanz; «Bibliografía de y sobre María Zambrano»; Cronología de María Zambrano».

Todos los libros incluyen el discurso de cada autor en la entrega del Premio Cervantes, hallándose en preparación los volúmenes dedicados a Juan Carlos Onetti, Octavio Paz y Luis Rosales.

De Gaulle, escritor

Al igual que casi todos sus grandes contemporáneos y compañeros de armas, De Gaulle escribió sus recuerdos de la contienda mundial: *Memorias de guerra.* Pero al contrario de la mayoría de aquéllos, el general no fue un escritor ocasional o esporádico. En puridad, su destino literario fue excepcional entre los jefes políticos y militares de su tiempo y aún de todo el mundo contemporáneo. Ninguna razón impide otorgarle la plena ciudadanía en la república de las letras, en la que ocupó, como crítico y autor, un lugar descollante.

Aunque apasionado por su profesión, gustos, admiraciones y, a veces, incluso, hasta preferencias le hicieron habitar con mayor comodidad y familiaridad el terreno de las Musas con respecto al de la Milicia. Desde muy joven siguió con enorme curiosidad la marcha del universo literario del amanecer del siglo XX en un hogar en el que el culto a las figuras de las letras patrias lindaba con la idolatría. Pronto, también, comenzó a emborronar cuartillas con sueños de honor y gloria para el país de los galos, materializados luego en buena parte...

Al regresar del cautiverio en Alemania, su pluma empezó a frecuentar revistas castrenses y otras de máxima audiencia como la entonces en su cenit *Revue de deux Mondes.* El prestigio adquirido en este campo impulsó a su «patrón», el mariscal Pétain, a encomendarle, junto con ciertos trabajos menores, varios capítulos de una historia del ejército francés que habría de firmar en solitario el vencedor de Verdún. Precisamente de la dis-

crepancia surgida entre ambos a propósito de tal autoría nació un divorcio que el tiempo no hizo más que ahondar.

En 1927, tras algunas salidas al campo literario con obras menores como *La discorde chez l'ennemi* (1924), De Gaulle escribió su primer gran libro, aparecido un lustro más tarde. Sus calidades estilísticas no desmerecían del rigor de su discurso y de la oportunidad de su temática. El leve dejo arcaico de su prosa, con sabor del *Grand Siècle*, apuntaba ya como una de sus principales características. La marmórea rotundidad de sus párrafos traía igualmente al recuerdo los clásicos grecolatinos, lectura recurrente de un De Gaulle impregnado por el estilo y talante de César. Así lo manifiesta el siguiente retrato del famoso intendente de Luis XIV Louvois, que es más bien un autorretrato: «Obstiné dans le dessein, il fait pourtant preuve de souplesse. Ardent à préparer, il sait attendre son heure. Dépourvu de scrupules quant aux moyens, il les choisit simples et opportuns. Sévère por les hommes sans les mépriser, lucide mais non sceptique, sans illusions mais non sans foi... s'éclairant de rapports et jugeant lui même, provoquant le conseil mais jaloux de la décision... ne vivant que pour son oeuvre, passionné d'autorité, disposant du temps, étoffe des grands entreprises, à la fois hardi et patient». O en este otro parágrafo, de sabor quizás más tacitiano: «La pasión de actuar se acompaña por sí misma, evidentemente, de una cierta rudeza en los procedimientos. El hombre de carácter incorpora a su persona el rigor propio del esfuerzo. Los subordinados lo experimentan y, algunas veces, lo sufren. Por otro lado, un jefe con carácter permanece distante, ya que la autoridad no se produce sin prestigio, ni el prestigio sin alejamiento. Por debajo de él, se murmura en voz baja sobre su altura y sus exigencias. ¡Pero, una vez en acción, cesan las censuras! Las voluntades, las esperanzas se orientan hacia él como el hierro hacia el imán. Cuando se origina la crisis, es a él a quien se busca, quien levanta la carga con sus propios brazos, a riesgo de que se le rompan, y la lleva sobre su espalda, aun cuando esté maltrecha. Recíprocamente, la confianza de los pequeños exalta al hombre de carácter. Se siente obligado por esa humilde justicia que se le rinde. Su firmeza crece paulatinamente, pero también aumenta su benevolencia, ya que ha nacido con deseos de proteger. Si triunfa, distribuye con esplendidez los beneficios, y en el caso de sufrir un revés, no admite que los reproches desciendan hasta los que están bajo él. Se le paga con aprecio lo que él brinda en seguridad». (*El filo de la espada*, trad. de Salvador Balcells, Barcelona, 1961, pág. 36).

Casi sin censura vio la luz en 1934 *Vers l'armée de métier*. Su corta venta —unos setecientos ejemplares— privó al libro del éxito al que parecían destinarlo la palpitante actualidad del asunto, la fuerza y equilibrio argumental en un terreno siempre vidrioso y resbaladizo, así como la madurez de su estilo. Con todo, la obra llegó a la mesa de lectura de un activo e inconformista político sobre el que habrían de recaer en 1940 las supremas responsabilidades, Paul Reynaud...

Poco antes se publicaría *La France et son armée*, compuesta esencialmente por los capítulos que once años atrás De Gaulle redactara por encargo de Pétain, según ya se mencionó. Valiosas por la profundidad de pensamiento y la destreza de la ambientación, sus páginas son quizá de inferior calidad a las que salieron de su pluma en esta misma década de los treinta. Su mensaje era claro: vigorizar el cuerpo y el espíritu del ejército francés —al que el libro estaba dedicado— frente a una prueba que el coronel De Gaulle creía inmediata e ineluctable.

Hasta que redactara a fines de los cuarenta en su autoexilio de Colombey-des-Eglises los tres tomos de sus *Memorias de guerra* ninguna obra mayor salió de su pluma. No por ello, ésta descansó. Extensos informes e innumerables notas para uso personal y ajeno llenaron sus horas de escritor en los años que precedieron, tal y como él lo había anunciado en el desierto, al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Junto a ello no hay que olvidarse de su vertiente de epistológrafo, cultivada de modo asombroso por su cantidad y calidad. Las cartas del general son, en efecto, el mejor espejo quizá de unas envidiables cualidades literarias. Belleza austera —hecha de concisión y hondura— y sobrio intimismo —en el que el tono cálido y personal se encuentra velado por el permanente control y el tributo a las normas sociales— prestan a sus cartas un aire inconfundible, junto con un peso estilístico y, muchas veces, incluso, doctrinal.

En la propia contienda, De Gaulle siguió fiel a los autores franceses, de uno y otro bando..., satisfaciéndole en particular la lectura de la novela *Los conquistadores*, de su futuro ministro de cultura, André Malraux. Llegada la paz, desengaños y contrariedades hallaron un antído*

en la prosecución de la obra literaria y en la atención fiel al mercado de novedades parisinas, ya en sus últimos esplendores como dictador de la moda y principal bolsa de valores. Todos sus visitantes durante la «travesía del desierto» recuerdan sus invariables apostillas y comentarios a los principales libros del momento, fuesen de Mauriac, de Sartre, de Raymond Aron o de André Maurois.

Después, en la presidencia de la V República, mostró una diligencia particular por el fomento y defensa de la cultura gala. La Academia y el Instituto, refugio de algunos de sus más encarnizados enemigos —Gaxotte, Weygand, Carcopino—, serán enaltecidos y mimados. En 1960 frente a la resistencia de parte del Consejo de Ministros, hizo cuestión personal la concesión al autor de *Nido de víboras*, «el más grande escritor francés vivo», de la más alta condecoración del país. Todas las obras enviadas al Elíseo por las plumas más cotizadas de la época recibían un juicio perspicaz, y a menudo extenso, por parte de un estadista que lograba reservar varias horas de su jornada a la lectura meticulosa de prensa y libros. Con espíritu de cuerpo, cuando en 1968 el ministro del Interior pretendiera encarcelar al autor de *La náusea*, respondería con un definitivo: «No se aprisiona a Voltaire...»

Concluida abrupta y voluntariamente su segundo septenado, la redacción de las memorias de la posguerra absorbió todo su tiempo. Días antes de morir, el primero de los dos volúmenes que constituirían, en sus planes, esta segunda y definitiva entrega de sus memorias, se convertiría en un *best-seller* nacional y mundial. El negro pájaro de la muerte cortó su diálogo con Clío cuando apenas ésta le había inspirado unas páginas —dos capítulos— del segundo tomo, titulado, según su estilo inconfundible, como un clarín de exigencia y fe en los destinos de Francia, *El esfuerzo*. Las Armas —por la paz— y las Letras volvían a hermanarse en la hora suprema de un hombre que apostara siempre por su unidad al servicio de un mundo más racional y armonioso.

José M. Cuenca Toribio

La literatura como transgresión*

Estas dos novelas de Nélida Piñón interesan en cuanto que nos acercan al mundo narrativo de esta escritora brasileña, considerada como la más inmediata seguidora de Clarice Lispector, lo cual equivale a decir que es una de las mejores narradoras de su generación.

A pesar de las notables diferencias entre las dos novelas mencionadas, las recurrencias, los puntos en común, las coincidencias temáticas son tan evidentes que permiten establecer unas características generales en el universo narrativo de esta escritora azarosa, lucidamente extraviada en un espacio en el que realidad y literatura, lo narrado y lo vivido, son sombras iguales que enmascaran siempre una verdad que al resultar tan difícil de descubrir y tan fácil de ocultar, convierten a la realidad en uno de los misterios más indescifrables.

Nélida Piñón, dedicada exclusivamente a la creación literaria, deja constancia en sus novelas de su obsesiva preocupación por su trabajo: el quehacer literario, la escritura, el método, el estilo, los entramados y entresijos de la novela, en definitiva: una reflexión sobre el arte. Para la autora de *La dulce canción de Cayetana*, la escritura es un placer doloroso, pero también «un oficio sin mayores atractivos», como irónicamente afirma uno de los personajes. Este placer doloroso hace referencia, sobre todo, a la soledad del escritor como sostiene otro de los personajes al decir que «todo contador de histo-

* *Nélida Piñón:* La dulce canción de Cayetana. *Edit. Mondadori. Madrid 1990. 400 págs.* «La fuerza del destino». *Edit. Versal. Barcelona 1989. 141 págs.*

rias es un solitario». De ahí que también todo artista sea, en cierto modo, un mentiroso como una posibilidad de combatir la soledad. A pesar de todo, Nélida Piñón apuesta por el arte y la literatura porque ésta tiene la propiedad de devorar las vísceras de los hombres a cambio de una visión apasionada». Hacia esta sensación Nélida se lanza infringiendo mitos y leyendas porque en arte hay que transgredir siempre.

Preocupada por el estilo en cuanto que la puede ayudar en esta transgresión, la autora brasileña utilizará una lengua, la portuguesa, intensa y densa en significaciones «por estar acostumbrada a expresar el dolor», a la vez que excesiva, en algunos momentos, debido a las aportaciones africanas. Una lengua renovada y ampliada por plumas como la de Camoes, por citar un clásico, o Clarice Lispector entre las voces contemporáneas. Por eso Nélida Piñón considera que el novelista tiene siempre una triple labor: en primer lugar la depuración de la lengua, segundo registrar la vida y por último, inventar el mito.

El primer aspecto conduce a una sintaxis nueva, limada y precisa y a un deseo de experimentación que en este caso —como puede comprobarse al leer *La fuerza del destino*— no es gratuito, sino un interés en buscar nuevos sentidos a la creación: en la obra citada hay una recreación de la ópera de Verdi, una narración donde la propia autora se ha convertido en un personaje que ironiza saltando del plano histórico, en el que la ópera se desarrolla, a su experiencia más directa de la misma (su pasado de adolescente), pasando por su concepción de la vida en el momento de escribir la novela. De este modo parece que Nélida Piñón está defendiendo su derecho a usurpar otras obras y recrearlas a su modo, como hacen los lectores en el momento de leer un libro.

Tanto en *La fuerza del destino* como en *La dulce canción de Cayetana*, lo que hace la autora es una parodia del folletín amoroso, tan de moda y de tanto éxito en su país, pero una parodia deliberadamente acentuada en un doble plano: en la primera novela mezclando el drama romántico del Duque de Rivas *Don Alvaro o la fuerza del sino*, con la ópera de Verdi; y en la segunda recurriendo a elementos de los seriales radiofónicos, televisivos y también operísticos: Cayetana no es más que la teatralización de la vida cotidiana, una mujer para la que la vida sólo cabe en un escenario haciéndose pasar por la gran diva que fue la Callas.

En cuanto al segundo aspecto hay que decir que un profundo pesimismo impregna a esta escritora incrédula de lo real, para la cual la realidad implica una buena dosis de fatalidad, dolor y humillación. La realidad es enemiga, de ahí que la autora no se conforme con esta existencia y defienda el perspectivismo a la hora de analizarla y la ilusión como un modo de enfrentar a aquélla.

La existencia es un enigma dramático sólo llevadero a través de la ensoñación: Cayetana sólo quiere ser durante un día la Callas, Poliodoro se ilusiona desde sus cincuenta años con la posibilidad de recuperar un amor adolescente; las prostitutas con ser cantantes en la ópera *La traviata*... todos ansían mentiras piadosas que les trasladen al esplendor de su juventud y que les liberen de la monotonía en que han caído. Estos personajes al ensoñar no hacen más que reivindicar un lugar para los sueños en una realidad que, a veces, los niega.

Las referencias al pasado y presente de Brasil constituyen uno de los temas más sobria, irónica y acidamente analizados. A la colonización portuguesa los brasileños le deben «un clima benigno»; el tamaño de Brasil es tan grande como su retraso; también se critica a la historia oficial que silencia verdades peligrosas, así como al sistema político, económico, social y cultural de Brasil; por último Nélida no olvida censurar las dificultades que todo artista tiene para triunfar en un país con dimensiones de continente.

Este escepticismo tan lúcido conduce a Nélida Piñón a considerar el amor como un tirano, como una ilusión, como una imposibilidad. Pero, por otro lado, el feminismo irónico de la autora le permite reirse de la virginidad, de todos los tópicos y convencionalismos en torno al prototipo de hombre y mujer, a las relaciones afectivas que siempre terminan en fracaso y frustración matando los deseos. De ahí quizá que todos los elementos pasionales que aparecen en la narrativa de Nélida Piñón conduzcan a tragedias paródicas que delatan, también, un profundo miedo a la muerte, al paso del tiempo, a la caducidad, al envejecimiento, a la decadencia, a la desaparición de personas, cosas y lugares.

Una autora radical que odia los radicalismos, amante de lo prohibido, que siente la vida como un vértigo y que quizá por ello no renuncia a ella.

Al apostar por la literatura, Nélida Piñón desatiende las intransigencias del lector, sus demandas, lo que es-

pera de una lectura y ofrece la posibilidad de imaginar lo que el lector no encuentra en la realidad. La autora exige una complicidad activa con aquel al proponer con su narrativa un mundo, una vida mucho más fecunda. Una vida en la que el sentido del humor ocupa un lugar muy importante porque, quizá también, para Nélida como para uno de sus personajes «la risa es el único universo respetable en una tierra de locos e insensatos».

Nélida propone al lector un juego de sombras donde lo verdadero y lo imaginario no siempre se mantienen en sus límites. Esta autora descubre lo tenue que es el tejido de una realidad que cuando se desgarra nos inunda con una sombra tan negra que su efecto es como la picadura del alacrán. Quizá esta mujer por ser una novelista con conciencia creadora se sienta acróbata en un trapecio desde el cual la realidad sólo puede ser entendida al dar el triple salto sin red. Por esto, quizá también, desde tan alto Nélida Piñòn sólo pueda ofrecernos novelas de resplandeciente soledad, pesimismo e ironía en un ejercicio literario transgresor de normas y leyes.

Milagros Sánchez Arnosi



Metáfora del desafuero

Metáfora del desafuero (1988)[1] constituye el séptimo libro poético de Carlos Bousoño. *Las monedas contra la losa* (1973) es su precedente. En éste la voz poética se había adensado, adquiriendo un tono ensayístico con una retórica amplia y en ocasiones, desconcertante.

Metáfora del desafuero se inscribe en la que se ha llamado[2] la tercera etapa de la poesía de Bousoño (la primera estaría constituída por *Subida al Amor* (1945) y *Primavera de la muerte* (1946), *Invasión de la realidad* (1962) y *Noche del sentido* (1957). Formarían la segunda *Oda en la ceniza* (1967) y *Las monedas contra la losa* la última). Representa esta poesía una constante meditación e intensa reflexión sobre el vivir, la efímera belleza, la muerte y el tránsito del tiempo insistiendo en un componente —no nuevo en Bousoño— que ahora ocupa un lugar prevalente: la metapoética, la disquisición (término que encabeza dos de las once partes del libro que comentamos) sobre el papel de la poesía, acerca de la palabra artística y su relación con la realidad y la vida...

Estos poemas fueron escritos a lo largo de 1987, junto a otros que forman el libro al que denominé finalmente *Metáfora del desafuero* (primero se me había ocurrido el título de *La fábula y el estertor*, que aunque parezca tan distinto, pretende tener un significado similar); es una meditación sobre la muerte y sobre la única salvación que nos queda frente a ella: la meditación, el

[1] *Carlos Bousoño,* Metáfora del desafuero, *Madrid, Visor, 1988.*

[2] *En nuestra tesis doctoral, bajo la dirección del Dr. Blecua Teijeiro, en la Universidad de Barcelona, 1982 (inédita) se estudian pormenorizadamente cada una de estas etapas de la poesía de Carlos Bousoño.*

ensueño de algo mejor que esta vida tan precaria; algo mejor:
la belleza, por ejemplo, o algo así como la belleza. [3]

Todo ello conformado con unas características verbales ya reiterantes en el autor de la *Teoría de la expresión poética*: la paradoja, el contraste, el clímax, repeticiones laberínticas...

Las preocupaciones y obsesiones del poeta neorromántico y existencialista de los años 40, componente de la primera generación de postguerra con Otero, Valverde, Hierro, Celaya, entre otros, sigue en pie. Su estilo por el contrario, ha cambiado trescientos sesenta grados, adecuándose a las nuevas formas y técnicas de la poesía actual, o mejor, la nueva poesía joven de los años 70 debe mucho a este poeta y lúcido crítico.

Siempre el mismo poema

Los temas de Carlos Bousoño en *Metáfora del desafuero* son los ejes cardinales de toda su producción poética a la par que ahistóricos e intemporales:
—la vida y lo que ella comporta, la existencia, debe ser amada, aún dado su carácter precario y falaz: «la nada siendo» o «la primavera de la muerte»:

esa hoja tan fresca o esa flor que se yergue en el tallo
airosa, y que nos da el placer de vivir:
Amalo y acarícialo con ansia, pues que existe.

—la explosión caótica de la vejez, consecuencia del tránsito del vivir humano, pese a que es entonces cuando se adquiere brillo y consistencia:

Las cosas, y las criaturas todas buscan incesantemente su
destrucción, su peculiar modo de vivir.
y es esa búsqueda una indagación necesaria, una investigación que
les hace precisamente, ser.

—la visión paradójica de la realidad: inmóvil pero veloz, instantánea pero poliédrica, consoladora simultáneamente que cruel:

He aquí la felicidad del encuadre de los sistemas excluyentes,
la coexistencia de las dos verdades, la cuadratura de la
imposibilidad.

y así, como John Keats en su «Oda a una urna griega», Bousoño exalta la belleza inagotable y plena de aquellos seres que la poseen a orillas de la transitoriedad del hombre:

Cántaros vívidos, cántaros que cantan
inagotablemente,
cantan
y dicen, en el frescor del céfiro, la noticia de la salvación.

Arrancarse de la temporalidad (el verdadero protagonista de la poesía de Bousoño) es el *leit motiv* de la palabra poética de Bousoño: la perdurabilidad, «la vertiginosa quietud del gran roble»:

la redención más alta,
que es libraros al fin de vuestro horrendo afán.

Lenguaje poético que revive «la inesperada/repetición de mi vivir,/sílaba padecida, entretejida,/cosida en carne de dolor, y sin embargo/silbo de eternidad» Experiencia poética, gratuita y desinteresada, que por eso mismo adquiere matices de subversión social:

Hay en el fondo de la experiencia poética
una dosis extrema de perversión,
de chorreante equívoco, de destitución aberrante.

Una palabra desligada no sólo de lo útil sino también de lo racional y verosímil, como desplante ante un mundo absurdo, sin ton ni son:

Y lo mejor sería que sueñe la razón
en un mundo aburrido de tanto son y son

o en este otro verso que ejemplifica la poética de algunos libros líricos de Bousoño: volver del revés cuanto es.

De entre las muchas características estilísticas de *Metáfora del desafuero*, destacaré aquellas que inciden en el ludismo y sorpresa expresiva. Como el propio poeta ha señalado en distintas ocasiones:

En vez de interrogarnos acerca de lo que está inmediatamente expresando la palabra, sintagma o frase que nos preocupe, debemos inquirir el efecto que el texto en cuestión nos produzca [4]

Así en *Metáfora del desafuero* el juego verbal, lo desacostumbrado sintácticamente, la ruptura semántica, lo inesperado nos asalta por doquier. Un modo nuevo, como propugna la escuela rusa formalista, de observar y vivir entre la realidad. Consecuencia lógica de quien observa el absurdo y el sinsentido de tantas posturas y

[3] *Carlos Bousoño,* Elegías (a Vicente Aleixandre)*, Valencia, La pluma del águila, 1988, pág. 9.*

[4] *Carlos Bousoño,* Antología poética, 1945-1973, *Barcelona, Plaza y Janés, 1976, pág. 55.*

actitudes que adoptamos cotidianamente. La realidad es asaeteada de mil formas por medio de las imágenes e innumerables comparaciones y desarrollos imaginativos no alegóricos, como observamos en el apartado dedica do en este libro a Vicente Aleixandre[5]. En el poema titulado «Desde que yo le conocí», el término real (a) la llegada estruendosa de la vejez y la consiguiente emoción es comparada al sentimiento producido por el advenimiento inesperado de un alud (b), que progresivamente se desarrolla en otros términos tales como tromba de agua (b_1), corrientes oceánicas (b_2), regiones árticas, polar destino (b_3), determinados metonímicamente por «soplo helado, blancura interminable», con claras alusiones a la muerte.

Si en toda la poesía de Bousoño existe un claro intento de asombrar, en éste el lector siente un continuo zarandeo pese al empleo insistente de elementos lingüísticos retardatarios (paralelismos, adjetivos, adverbios, hipotaxis, superposiciones...). Las paradojas, antítesis (recursos básicos de este libro) se suceden ininterrumpidamente en estos versos:

entre Aquiles y la parsimonia,
o la tortuga y la desesperación
sagrado el regocijo entre las frescas llamas.

en un poema culturalista «Recordando a Pastora Imperio».

Lo mismo que los finales deslumbrantes e inesperados con los que consigue no sólo ruptura sino truncamiento de lo expresado, lo que alejado del poema clásico, con su último verso bien trabado y peinado, presta una atmósfera onírica de la que sin duda está impregnado todo el libro: Así en los poemas «El amor» y «El tejedor», existiendo en éste una clara adecuación entre el tono grotesco del tema (el hombre en la vida cose su propia tela que apayasa su figura) con lo incongruente del final:

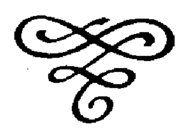
yo tendido en el suelo el taller no lo veo donde está donde yazgo
donde estuve que he sido que he tenido que ha habido
y yo habría yo hubiera
y unas aguas cantaban entonaban decían...

Junto a ello la rima interna y la similicadencia que en lugar de tener una orientación manierista y forzada consigue un efecto lúdico y de entretenimiento con la palabra, extrayendo de la misma todas sus posibilidades expresivas, aún las más insólitas y desacostumbradas, provocando por algunos momentos «el sueño de la razón» (título de otra parte de *Metáfora del desafuero*) librándonos al final de nuestro horrendo afán, es decir, la vida humana, como finaliza el libro con el poema «Redención».

Este vanguardismo apoyado por una parte en el irracionalismo y por otra, en su vertiente técnica, en la ruptura y la *boutade* hacen que la poesía de Carlos Bousoño haya experimentado una evolución muy destacable, en la que *Metáfora del desafuero* representa un hito importante, tanto en su obra poética como en la historia de la poesía española actual.

Como poemas representativos de *Metáfora del desafuero*, pese al riesgo que ello comporta, dada su altura literaria, señalemos: «Nacimiento de la palabra», «En la muerte de Vicente Aleixandre», «Ars moriendi», «Felipe II y los gusanos», «La belleza humana», «La encerrona» y «El tejedor».

Santiago Fortuño Llorens



[5] *Una reseña algo más detallada sobre* Elegías (a Vicente Aleixandre) *la realizamos en* Insula, *508, abril 1989, pág. 20 y 21.*

La polémica modernista*

Nada más acertado que titular «la polémica modernista» a uno de los libros capitales que se inscriben en la todavía no agotada tendencia crítica que plantea una suerte de revisión del concepto de modernismo, intentando desentrañar las claves de su vigencia estética en las letras de este siglo.

Ignacio Zuleta, cuya familiaridad con el tema propuesto no es nueva (recuérdese su estudio preliminar y notas a la edición de *Prosas Profanas* de Rubén Darío, para la editorial Castalia en 1983, además de otros estudios y artículos publicados), despliega en los doce capítulos de esta obra el fruto de sus esclarecidas indagaciones, acrisoladas en la lectura de un voluminoso aparato erudito, acerca del encuentro intercontinental entre el modernismo hispanoamericano y la literatura enrolada en la generación del 98 española.

La obra de Zuleta consigue ir eslabonando las distintas etapas que atraviesa la recepción del movimiento americano en España, y la posición crítica que sostuvieron frente a él los principales estudiosos españoles.

A partir de la superación de la vigencia de las vanguardias en las letras hispánicas de este siglo, se abrió para la crítica el paso a una visión más abarcadora, tras una vertiginosa sucesión de «ismos» y tendencias artísticas del más variado orden. A la luz de esta realidad, el modernismo, el último movimiento literario de una prolongación temporal más o menos extensa, «determinó el signo que tendría la literatura hispánica del nuevo siglo que es, dígase otra vez, el fenómeno más importante de la literatura internacional del siglo XX, en todos sus géneros y modalidades» (pág. 17).

Más allá de la teorización «clásica» formulada sobre el modernismo —visto como búsqueda de evasión, exotismo pasatista, etc.—, la nueva crítica viene a aportar una óptica diferente. Son, en última instancia, dos los elementos constitutivos del movimiento: cosmopolitismo e impulso renovador de signo espiritualista, teñido de trascendentalismo, como una forma de rechazo al positivismo imperante y una búsqueda de un más allá indefinido donde prolongar la existencia, llámese religión del arte, esoterismo, hipersensibilidad expresiva o perfección formal.

Juan Valera, Leopoldo Alas (Clarín), Azorín y Baroja conformaron una de las primeras trincheras antimodernistas en España, acusando de afrancesamiento a quienes por entonces lo propugnaban. Los primeros viajes de Rubén Darío a la Madre Patria (1892 y 1899) asientan la simiente de un futuro diálogo cultural entre la España materna y el hijo emancipado del Nuevo Mundo, ahora con particulares concepciones de la vida y del arte.

El modernismo chocaba por entonces con la preocupación nacional, la actitud criticista y el pesimismo de la generación del 98, a la que no sirven los moldes estetizantes de su «primo ultramarino».

En diarios y revistas literarias españolas de los albores del siglo, aparecen reflejados los antecedentes de una crítica antimodernista, reforzada por teorías tales como la crítica fisiologista de Max Nordau, que planteaba la degeneración del genio frente a la normalidad de la especie; y la crítica sociologista de Guyau, acerca del «decadentismo» en el arte, como debilitamiento o perversión de las fuerzas vitales.

Incluso al campo de la creación literaria fue llevada esta fobia antimodernista, con mordaces, a menudo hirientes, sátiras que se mofaban de aquel esteticismo y aquel cosmopolitismo.

Sólo a partir del Congreso Hispanoamericano (1900), el desenlace de la guerra cubana y la reimpresión de *Prosas Profanas* con sus agregados de tinte hispanófilo (1901), aparece el reconocimiento a la labor de los jóvenes poetas americanos, y el modernismo se transforma en el impulso programático de toda una generación es-

[8] *Zuleta, Ignacio;* La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907). *Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1988 (291 páginas).*

pañola, que comienza a ver en él el sesgo estético de «lo nuevo».

A partir de España, se expandirá como movimiento paneuropeo (Gourmont, D'Annunzio, Whitman, Verharen, Simmons, etc.), pero, en tanto renovación del lenguaje castellano con precedentes en el gongorismo, «se puede afirmar que con el auge, desarrollo y decadencia del modernismo, se forjó el destino de la expresión estética hispánica hasta nuestros días» (pág. 26).

Acaso, podría haberse dicho más acerca del alcance lingüístico, estético, filosófico y literario surgido de este movimiento de origen americano y ambición universalista; mas basta lo consignado por Zuleta para, lejos de apaciaguarla, encender con nuevas y esclarecidas precisiones comparatísticas, la llamada «polémica modernista».

Sandro Abate

Volviendo a la Biblia*

En literatura no hay grandes o pequeñas obras según el número de páginas. Hay o no hay obra, dejando a un lado el grosor. Una obrita puede ser maestra, un cuento el resumen del universo, un poema, la misma esencia de la emoción.

Sara de Ur de José Jiménez Lozano, entendida por la extensión y contenido como una novela corta, un cuento bíblico oriental, un relato poemático en prosa, es una obra, o una pequeña obra maestra que diría el tópico acertado.

No es *Sara de Ur* una novelita de tema religioso judaico, sino un relato existencial, humanizante, una mirada amorosa hacia el pasado que recrea el relato bíblico y lo acerca a nuestra sensibilidad poética y bíblica como hicieron Gabriel Miró —ese inmenso artista— y Salvador Espriu, autores de éticas estéticas, depuradores del estilo.

En *Sara de Ur,* Jiménez Lozano, sin olvidarse de la ética, con tanto peso en su obra, se entrega a la emoción creadora y descubre el júbilo de la escritura. Es ésta una obra alegre, inspirada en el relámpago instantáneo que en un momento cruza por la mente del autor para hacerse luego poema o cuento. *Sara de Ur,* es pues, una obra de intensión más que de extensión. Este libro está escrito con el primor azoriniano. Se decanta el estilo. La poesía invade los dominios de la prosa.

Entre otras fuentes, se pueden rastrear en *Sara de Ur,* las huellas profundas de la Biblia, el placer por el relato oriental (ese gran libro de entretenimiento vital en el narrar que es *Las Mil y una noches*). Pero también la influencia de Erasmo, degustador de las esencias cristianas en sus obras. La estética carmelitana es la sencillez, cuyo ejemplo es la habitación de un convento, allí donde el alma se depura y sublima, entre las cuatro paredes blancas y el suelo de baldosas. Hay un lecho, una mesa y sillas rústicas, unas zapatillas. Por una ventana entra un haz de luz que ilumina la estancia. Está San Francisco de Asís y su amor por las criaturas. Hay un amor repetido de Jiménez Lozano por algunos animales domésticos como el gato o próximos como los pajarillos. También por animales tan exóticos y fascinantes como el cocodrilo o el elefante.

Sara de Ur es la historia y fábula, la vida posible, recreada de Sara, caldea, y Abraham, el hombre elegido por Yavé. Un relato de amor conyugal, con unión y desaveniencias, como ocurre casi siempre en el vivir humano. Aquí también hay un triángulo amoroso, el otro es Dios. Abraham es un hombre escindido entre sus deberes conyugales y la obediencia a Yavé, que hasta le exige «inhumanamente» la muerte de su hijo Isaac. Sara

* *José Jiménez Lozano:* Sara de Ur. *Editorial Anthropos, Barcelona, 1989, 123 páginas.*

se muestra como mujer celosa, que no entiende las exigencias de aquel extraño Dios que aparta a Abraham de su mujer.

Sara es la mujer niña, alegre, espontánea, frente a Abraham, ya mayor, cavilador, servidor de su Dios, que oculta a su esposa parte de su corazón; por eso, a veces, se muestra extraño y malhumorado. Sara es «la princesa de senos tan pequeños como manzanas en agraz». A Abraham, lo imaginamos venerable, de hermosa barba, porque Sara, símbolo de la alegría y la ingenuidad, no envejece; él sí.

Jiménez Lozano muestra en este relato un estilo muy cuidado, de orfebre que cincela las hermosas palabras de origen árabe, cuida el fluir narrativo, situado a mitad de camino entre el cuento y el poema. Vive en la lectura bíblica y recrea literariamente su vivir en un pueblo, Alcazarén, donde lo mínimo y su sencillez, alcanzan la dimensión estética. En este fluir, interminable, Avila puede ser Constantinopla y Ur una aldea de Castilla. El hombre interior viaja sin moverse de su cuarto de trabajo a lugares exóticos, a Nínive o a Babilonia, pero siempre irá provisto de su vivir y de su vocabulario.

Sara de Ur es pues un viaje poético a la Historia Sagrada, y una actualización existencial de un pasaje bíblico. El resultado es un cuento oriental o un largo poema en prosa. No una obrita menor como entienden algunos por el tamaño del libro, sino una obra plena, de estilo muy cuidado.

Algunos rasgos estilísticos interesantes son: el empleo de la conjunción y, tan característico del cuento árabe o de la sencillez aditiva del relato popular. El empleo intencionado de arabismos, el recurso tan del gusto infantil, de las adivinanzas. Todo lo cual presta a este libro un encanto poético, la sensibilidad popular elevada a una estética sencilla y plena. Aquí se recrea el arte de contar, entre el cuento oriental y la sobriedad castellana, de *Las mil y una noches* y la *Biblia* a Erasmo y Santa Teresa. El sentir lírico eleva el tono narrativo hasta los límites del poema.

Sara de Ur prosigue la andadura narrativa de José Jiménez Lozano, Premio Nacional de la Crítica y de las Letras de Castilla y León en 1989. Del ensayo a la creación, el autor tiene una obra no lo suficientemente valorada por las modas de escaparate: de *Los cementerios civiles* y *La heterodoxia española* (1978), *Sobre judíos, moriscos y conversos* (1982) y *Guía espiritual de Castilla* (1984) a *Historia de un otoño* (1971), *El sambenito* (1972) *La salamandra* (1973), *Duelo en la casa grande* (1982) y *El grano de maíz rojo* (1988); sin olvidar ese gran libro, entre el ensayo y la creación, diario de escritor, *Los tres cuadernos rojos* (1986). José Jiménez Lozano alcanza en *Sara de Ur* la plenitud creadora, elevada a la alegría por el vuelo poético.

Amancio Sabugo Abril

Otumba: un viaje al origen*

Sin duda ha sido la novela el género en que más veces se ha vertido la experiencia personal del autor para, objetivándola a través de personajes, lograr trascenderla y universalizarla. Además, el efecto exorcizador que esta operación posee comporta logros pero también riesgos que la pericia y el tacto del narrador no siempre logran evitar. Estamos, sin embargo, en tiempos en que la mayoría de las novelas no se proponen más que una plasmación superficial y efectista de la realidad, cayen-

* *Rafael Flores:* Otumba. *Edit. Bitácora, Madrid, 1990.*

do muchas veces en un mero estilismo o una banalización de la experiencia.

No es este el caso de *Otumba.* Rafael Flores no se ha iniciado en el oficio de escritor con esta novela, pero sí le han servido estas páginas como un elemento de iniciación y exorcismo literario y personal. Ya desde sus anteriores obras, los relatos de *Conversaciones con el búho* y los poemas de *La caracola en el oído*, se venía perfilando y precisando el mundo que ha desembocado en *Otumba.* Estos atisbos no eran sólo temáticos, sino, y esto es fundamental, rítmicos y de tono, de «tratamiento», lo cual es lo que da solidez a la creación.

Otumba, pues, es una primera novela, pero no un primer acercamiento a un mundo, lo que se advierte en la solidez y el dominio de los elementos manejados en la obra. Por otra parte, más que una novela en el sentido tradicional, es el relato de un espacio, un retrato interior y exterior de un acontecimiento vital que, enmarcado en una situación política y social represiva, trasciende la anécdota para dar cuenta de un viaje interior hacia la aceptación de lo dado. Sin duda Rafael Flores aporta en este aspecto un paso adelante en el acercamiento del análisis de la represión política, ya que renuncia al documento, a la denuncia explícita, para dar salida al interior, a la raíz de lo que sucede de modo que cada uno dé sus respuestas. Este es sin duda uno de los mayores aciertos de la novela: evitar las explicitaciones en un tema por lo demás tan doloroso. Estamos lejos, pues, de todo aquel aluvión, comprensible por otra parte, que llegó de este tipo de novelas-denuncia. El tiempo ha servido para sedimentar y comprender mejor los sucesos; y junto con ello, aumenta la eficacia artística de la novela y también la eficacia en lo que pudiera haber de denuncia.

Tal vez uno de los factores que más ha ayudado a conseguir lo anteriormente señalado ha sido la justa y apretada construcción de los personajes principales. El autor ha sabido dotarlos de una entidad cada vez más densa según nos adentramos en el libro, mediante una técnica de datos y pinceladas progresivas, evitando la acumulación confusa y la falta de verosimilitud. Así, el contrapunto entre el protagonismo de Roberto y la «presencia-ausencia» de Alfredo Beltrán es todo un acierto; aumenta los puntos de vista, relativiza lo sucedido y da una dimensión poética que dota de significación a la peripecia. En cuanto al personaje femenino, la presencia de Juana es una presencia real y mítica a la vez, su feminidad es sexual pero también iniciática, y es con ella y al lado de ella el espacio en el que el libro adquiere una «fatalidad» y una belleza más conmovedoras. La «voz» de Beltrán se instala en las vidas de Juana y Roberto potenciando su realidad, dando al lector el «otro lado» de lo sucedido, el más allá de lo que aparentemente se lee. Este perspectivismo configura en la novela un relieve y una hondura que no se habrían logrado a partir de la narración de lo meramente anecdotario.

Otro factor estructural sobre el que gira el libro es el espacio. *Otumba* es «el espacio», pero al mismo tiempo puede ser muchos espacios; es un lugar mítico, mágico, pero también es siniestro y triste. La multiplicidad de sus atributos le da un carácter poliédrico que también abre nuevas perspectivas en la novela. La tradición de lugares míticos donde se desarrollan muchos libros de autores latinoamericanos sólo sería un superficial antecedente de *Otumba.* Rafael Flores ha sabido dotar este espacio de entidad propia sin necesidad de construirlo a partir de elementos puramente literarios. Tal vez hubiese sido deseable una mejor integración de los elementos y las frases mítico-mágicas. En ocasiones no cuadran perfectamente sobre lo que se está narrando o sucediendo. Sin embargo no es de una incoherencia manifiesta, ya que *Otumba* es, de alguna manera, el lugar de todas las posibilidades.

La estructura general de la novela combina lo meramente descriptivo y narrativo con lo poético, el monólogo indirecto y la «voz» de Alfredo Beltrán; el resultado es, como ya se apuntó, una pluralidad de tonos y significados que la enriquecen sobremanera. Tal vez Alfredo Beltrán, en su ausencia, sea uno de los personajes más hondos e inquietantes que nos ha sido dado leer en la novelística en castellano de los últimos tiempos. En este sentido, quizá se hubiesen tenido que potenciar más las posibilidades que ofrecía Juana, aunque en su sobria presencia ocupa un lugar destacado en la memoria del lector.

Estamos pues ante una novela que combina compromiso con eficacia literaria, que penetra en la realidad y nos ofrece una imagen desolada, alegre, cotidiana de ella. Este, en tiempos de banalidad literaria y de falta de compromiso serio con las posibilidades de la realidad, constituye un acto de valor y de altura literaria.

Esperamos las siguientes palabras de Rafael Flores, su respiración, sus personajes, y que no reniegue de esta elección, con la dureza y la soledad que ello comporte.

Narciso Gallego

Un romántico español*

Los libros escritos con intención artística pueden ser caracterizados por la resolución de su estructura interna. Hay libros construidos como una obra de arquitectura, fábrica sólida, capítulos espaciosos, racionalizada circulación de símbolos y mensajes. Otros, como una composición musical, bajo continuo, variaciones melódicas, contracanto de situaciones y signos. Algunos como un fresco, abigarrados de figuras y señales, con diferentes líneas de sucesos enfrentados y personajes en primer término. A veces son como una escultura, un torso con la tensión en músculos y venas, los ojos expresivamente vacíos de alejados, una base donde crece y se destaca la intención. La estructura interna es la configuración sucesiva que asume el lenguaje para darse a conocer. Trabaja con su sentido extensivo y acumula símbolos para seducir un pensamiento global, no solamente racional, que haga patente al entendimiento los significados del tema. Concentra la atención sobre una propuesta convincente del asunto. Provoca fundamentalmente los mecanismos asociativos del lector. No existe un lenguaje artístico. Hay una intencionalidad artística que se manifiesta en la estructura interna de la obra plasmada párrafo por párrafo, frase por frase, hasta edificar una evidencia significativa. Se trata de transmitir una experiencia individual que por definición resulta intransferible, esto es, la percepción de un hecho exterior o íntimo. Será la disposición de las palabras la que despierte por analogía un fenómeno equivalente en el lector. Esta capacidad de analogía es la que establece la correspondencia entre las diversas artes. Parece que hay una cierta cantidad de estructuras seductoras —niveles de comprensión, ritmos de frecuencia simbólica, ordenamiento de los significados— que aseguran la recepción como una experiencia individual gratificante, el llamado placer estético, de igual calidad entre las distintas artes pero con diferentes cualidades en cada una. *Cisne sin lago* de Ricardo Gullón, biografía del poeta y novelista de la segunda generación del romanticismo español Enrique Gil y Carrasco es una obra de exquisita orfebrería: belleza de detalles, estructura que adorna, minuciosidad paciente y cariñosa.

Figura secundaria y desdibujada de una generación liderada por el azaroso e impulsivo Espronceda y el insatisfecho y brillante Larra, Ricardo Gullón sólo disponía de algunos pocos hilos del metal precioso de la vida de Gil y Carrasco —escasos documentos, ciertas referencias marginales de sus contemporáneos, su exigua y reservada obra— y un material oscuro como el hierro blando del pavonado: la vida anecdótica y posible de «...una de esas existencias grises que se deslíen sin apenas dejar estela». Con sobrio tacto, Ricardo Gullón traza en el sombrío pavonado las anécdotas simples y usuales de un pequeño burgués provinciano —estrechez económica, dependencia de amistades, búsqueda de una situación estable, sensibilidad a flor de piel— para luego imbricar, con cuidadosa simpatía delicada, los menudos hilos biográficos —estudios, la sombra de un amor adolescente, el funcionariado burocrático, algunos destellos de felicidad— y revelar la figura melancólica y desventurada del me-

* *Ricardo Gullón:* Cisne sin lago. *Breviarios de la Calle del Pez. Excelentísima Diputación Provincial de León. León, 1989.*

jor novelista y del poeta precursor de la más perdurable corriente poética del romanticismo español: Bécquer y Rosalía de Castro. Un perfecto camafeo. Orfebrería para llevar sobre el corazón.

Los tratadistas del romanticismo español no logran ponerse de acuerdo pese a la extensa y variada bibliografía disponible. Están los que pretenden extender su vigencia a través de siglos de literatura española —romancero, clasicismo, barroco— para conferirle una originalidad que no tuvo. Fue un retoño de los románticos alemanes, ingleses y franceses. Confunden la enorme potencia de aquellos siglos con la desmesurada retórica del romanticismo. El bosque imperial les impide aceptar el árbol raído de la decadencia. Y están los que lo desprecian por su carácter dependiente casi como si hubiese sido una moda pasajera de escasa importancia. Olvidan que los retoños se hacen árboles y que todavía en 1897 Rubén Darío publicó en su libro *Abrojos*, un confesado homenaje a Bécquer, es decir, una apuesta que repitieron posteriormente Juan Ramón Jiménez y cierto Antonio Machado, quien apostilló el reticente elogio positivista sobre Bécquer «un acordeón tocado por un ángel» con una aseveración de Juan de Mairena: «Conforme, el ángel de la verdadera poesía».

Y aunque algunos autores, como Angel del Río, apunten la sugestiva conclusión de que «La fisonomía y el interés del romanticismo en lengua española —aparte de haber producido obras de indudable calidad, aunque ninguna de rango universal— está en su fracaso mismo, en lo que tuvo de conflicto sin solucionar», desecha, acaso demasiado rápidamente, que el romanticismo propició un extenso catálogo de literaturas nacionales en Iberoamérica y el renacimiento de las culturas catalana y gallega en la península. El romanticismo como movimiento literario español es mucho menos vasto, profundo y diverso que el romanticismo hispánico como fenómeno cultural. Las lenguas y hablas periféricas se independizan del modelo cortesano vigente hasta el momento, se amplía el ámbito de sus referencias y la metrópolis ya no es el centro de poder político sino una coincidencia de la sensibilidad de los autores. El romanticismo comienza la historia de la literatura en español más que continuar la literatura española.

Acaso el probema de la valoración del romanticismo español radique en la diferencia entre imaginación y fantasía referidas al proceso de creación artística. La imaginación designa un fenómeno diferente de la memoria. Revive las imágenes sensibles de percepciones pasadas, imaginación reproductora, o combina las imágenes anteriores en otras nuevas, imaginación productora o creadora. A su vez, la imaginación creadora puede actuar de dos maneras: como fantasía, relativamente espontánea e incontrolada, base de manifestaciones artísticas; o como imaginación constructora, dirigida por un objetivo o propósito, usada en las ciencias tanto exactas como sociales o filosóficas. Los precursores de un movimiento literario modifican el acento de las percepciones usuales, incitan un cambio de sensibilidad en las imágenes; los autores paradigmáticos de la escuela, combinan las nuevas imágenes con su fantasía, reflejan un proceso de dominio y destilación de la nueva sensibilidad.

El breve periodo fecundo del romanticismo español —de 1834 a 1845 aproximadamente— fue en realidad más una propuesta de cambio en las imágenes —ante el paisaje, la sociedad, la historia, la intimidad— que una entrañada asunción de la nueva sensibilidad. De ahí el retoricismo, a veces inventarial como en *Don Alvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas, que predomina en muchos autores del romanticismo programático. La nueva sensibilidad se encarnó en los epígonos, especialmente Bécquer, aunque algunos autores como Angel del Río lo consideren posromántico. Y uno de los más acabados y conscientes propugnadores de las nuevas imágenes fue Enrique Gil y Carrasco: «Dulce es al alma cruzar/ con la brisa de las selvas/ esos aires que la luna/ confusamente platea;/ adormecer la razón/ con deslumbrantes quimeras./ Y al alcanzar de los sueños/ con desbocada carrera/ lanzar la imaginación...»

Considerado convencionalmente como romántico moderado porque no adoptó en bloque la retórica del movimiento sino que seleccionó las propuestas mejor avenidas con su talento y gusto, Gil y Carrasco fue un consciente depurador de los excesos y contradicciones de la escuela, como puede verse en sus trabajos de crítica literaria sobre las poesías del Duque de Rivas, Espronceda y Zorrilla. Frente al romanticismo estentóreo y programático, sus ideas pueden aparecer desvaídas cuando en realidad son precisas y exactas. Se articulan por una exigencia rigurosamente estética antes que por una convención expresiva. Frente a la pasión a veces impostada,

optó por el sentimiento, generalmente más auténtico. Y con esta actitud sentó las bases para una corriente dentro del romanticismo español. Es lo que sucede con el tratamiento del paisaje en *El Señor de Bembibre,* la mejor novela romántica porque más allá de la trama convencional y los personajes esquemáticos, expone un verdadero sentimiento personal frente a la naturaleza. Ricardo Gullón la caracteriza en síntesis magistral: «Era la obra grande, la gran obra de Enrique Gil; culminación de sueños, índice de recuerdos, exaltación de nostalgias. Una o dos veces en la vida el escritor (algún escritor) encuentra un tema coincidente con su propio ser, tema que crece en secreto y de pronto brota como una llamarada alta, vivísima, vigorosa. En la existencia de Gil, todo, desde la infancia, parecía predestinado a escribir la historia de Don Alvaro de Bembibre, tan desdichado en amores como él mismo. Vierte en su libro el contenido del alma: ecos de viejas baladas, el paisaje de sus correrías moceriles, la sombra de una juvenil pasión, la nostalgia del pasado y la reflexión sobre la inevitable ruina de cuanto existe.»

Cisne sin lago de Ricardo Gullón rescata ejemplarmente la vida en aparente segundo plano de uno de los protagonistas del romanticismo español. Por origen, temperamento y trayectoria no estaba destinado a las candilejas deslumbrantes del éxito social, pero su labor repercutió en las generaciones posteriores acaso menos como modelo literario que como exigente actitud frente a la creación. Vida segada por una pronta enfermedad incurable, en el texto de Ricardo Gullón recupera su valor paradigmático y prefigurador. Tiene, por ejemplo, puntos comunes con la biografía de Bécquer: el funcionariado por prebenda amistosa, el periodismo para sobrevivir, la tuberculosis mortal de la época. Aún los documentos inéditos que Gullón publica como apéndice son un breve inventario de las sórdidas nimiedades que padece la realidad cotidiana de las personas, aquellas para quienes el único privilegio de nacimiento consiste en intentar sobrevivir. Acaso porque la vida siempre transita en una situación límite pero sólo a veces se tiene una cierta conciencia de ello. Y esa conciencia sin acritud rebelde ni exageración pesimista, antes bien, con un realismo humanitario y una comprensión sosegada es visible en *Cisne sin lago* de tal modo que también resulta posible decir de la biografía lo que Ricardo Gullón dice del biografiado: «...y algunas almas, después de leer sus poesías, su novela, le sienten cercano y amistoso.»

José Alberto Santiago

Obras ¿completas? de Macedonio

Para tantos espíritus esquemáticos —por no decir directamente dogmáticos— como suelen asolarnos, tan habituados a emitir opiniones apresuradamente estereotipadas como a no basarlas en datos ciertos, ha de resultar sin duda bastante difícil de comprender que sea nada menos que otro argentino como Raúl Scalabrini Ortiz quien, en la primera anotación de la «Libreta de apuntes» con que cierra su sintomático *El hombre que está solo y espera* (1931), se refiera claramente a Macedonio Fernández no sólo como el «primer metafísico de Buenos Aires y el único filósofo auténtico», sino también

* *Macedonio Fernández.* Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada. *Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1989. 132 pp. (Col. Obras Completas de Macedonio Fernández).*



afirmando que la suya «es la filosofía de un porteño: es la quintaesencia, lo más puro, lo más acendrado del espíritu de Buenos Aires» (y ya sabemos que para él lo porteño y Buenos Aires no eran nada más que un símbolo, y eminentemente espiritual, del país entero), para responderse asimismo con ese nombre, el de Macedonio, pocas páginas más allá, a su propia acuciante y perentoria inquietud acerca de que «Se necesita un maestro. Sí: pero uno de los nuestros, a quien escuchar, de los que hayan sufrido los mismos quebrantos, los mismos abatimientos, las mismas postergaciones sin límites. Maestros, no fonógrafos repetidores de dogmas, de mitos, de teorías».

Y si aquel otro límpido texto de Borges respecto a ese magisterio inefable pero indeleble de Macedonio Fernández sobre el propio autor de *Ficciones* pero también, como vemos, sobre los mejores espíritus de su generación, no resultara suficiente, téngase en cuenta lo que ya me he arriesado a afirmar otras veces: en mi modesto entender no hubiera habido Borges sin Macedonio y, es más, Borges realiza, concreta y vuelve a la vez universal y nacional lo que Macedonio había entrevisto, aludido pero también, luminosamente, certeramente, señalado.

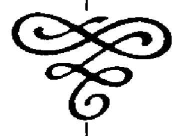
Cuando la atención de nuestros letrados todavía no había logrado enfocarse sobre Macedonio (ahora feliz circunstancia de la cual esta misma edición y reedición permanente de sus *Obras Completas*, al cuidado de su hijo Adolfo de Obieta y publicada por este benemérito sello editorial son demostración palpable), en uno de aquellos inolvidables encuentros de mi primera adolescencia con el inquieto y agudo Juan Carlos Paz, allá a mediados de la década de los cincuenta, uno de mis iniciales contactos con la personalidad y la obra de Macedonio Fernández fue ver en las manos de aquel gran compositor y pionero de la vanguardia musical y artística argentina, cuidadosamente forrado pero también continuamente leído y releído, su ejemplar de la segunda edición que Losada había lanzado en 1944 de estos mismos *Papeles de Recienvenido* y *Continuación de la Nada*, por entonces la única edición nacional suya en relativa circulación.

Releídas ahora, nuevamente, a la vuelta de los años, estas líneas me siguen pareciendo una de las pocas manifestaciones de auténtico humor, ese humor que es sin duda una de las más altas y significativas manifestaciones del espíritu humano y por desgracia bastante escaso, a semejante nivel. Pero hay aquí mucho más, como era previsible. Y sólo quien no sea capaz de franquear la apariencia que todo legítimo humor implica podrá negar la limpidez y la originalidad del pensamiento no sólo filosófico o estético sino muchas veces directamente político o social que aquí aflora limpiamente. Como cuando, aunque alejándose casi al final de la frase, califica de «infatuación y mala voluntad» a «las 298 morales, las 1413 religiones, las 921 superioridades de raza y nacionalidad, y los 198 motivos de envanecerse de haber nacido en algún punto» (y esto en 1925), o como cuando afirma interrogándose: «¿Puede tener algún sentido en boca de un joven la fe materialista y cientifista, el agnosticismo, aún la creencia en la casualidad del mundo, en la casualidad o contingencia de nuestro advenimiento individual a él, la creencia en el progreso, que degrada el pasado y valoriza neciamente el porvenir, infatuándonos de ser posteriores al pasado y agitándonos de no estar en ese privilegiado porvenir, la creencia en la ciencia, que declara que este mundo es casual y casual nuestra presencia en él, y que sin que tal punto de partida la paralice se entrega a predecir todo el porvenir —manejándolo por tanto como un pasado— y fija causas a todos los fenómenos de este mundo que pudo o no existir y en el que por tanto la ciencia pudo o no sentarse a dictaminar?», para agregar de inmediato a continuación: «En aquel tiempo yo era socialista y materialista. Hoy soy anarquista spenceriano y místico», y luego hacia el final: «También la beldad civil, o sea la Libertad, el Estado Mínimo, que es mi otro tema u obsesión, será otro de mis tópicos» (lo cual no debe llevarnos a confundirlo con ciertos seudo-liberales de nuestro medio, esos para los cuales el Estado sólo es molesto cuando choca con la supervivencia de sus privilegios económicos, sino a recordar sus preclaros antecedentes libertarios), o cuando no menos lúcida y valientemente, en su por tantos motivos memorable «Brindis a Marinetti» el cual, como se sabe, por aquel entonces ya no era sólo futurista sino también fascista, comienza por aclararle nítidamente: «En materia política soy adversario vuestro (quizá esto no se sabe en todos los continentes), pues mientras parecéis pasatista en cuanto a teoría del Estado, lo que impresiona contradictorio con vuestra estética, y creéis en el beneficio de las dictaduras, provisorias o regulares, yo no conservo de mi media fe en el Estado, más que

la mitad...», para retrucarle acto seguido: «Pero la verdad es, señor Marinetti, que me privé del placer de acompañaros porque aún no se había definido vuestra visita como exenta de propósito político...».

Esos claros relámpagos de contagiosa lucidez, sobriamente atemperados por la dignísima intimidad de un pudor incancelable y por tantos motivos ejemplar («Soy un convencido de que jamás lograré escribir», o también «nunca admití dinero por colaboraciones o libros míos, porque no puedo escribir bajo compromiso», o cuando en una comprensible catilinaria contra los gramáticos asevere que «no será por predicar el amor libro, la supresión de la herencia, el ateísmo u otros prejuicios que sufriré ese arresto ni por ser genuino artista, sino por una *b* o una *v*»), donde el hombre se nos muestra en la rica diversidad de sus múltiples matices y de sus profundas convicciones, pero también en carne viva («la muerte se vive también y tanto», «hemos creado una civilización de privados sexuales, de prohibidos», «es tarde para nacer», «¡Oh! ¡yo no duermo de ese lado!, no sirvo para lector de soniditos»?, sin duda adelantado a su tiempo y al que quizá sólo hoy, después de tantas y tantas experiencias de algún modo colectivas, podemos probablemente comenzar a percibir en lo que vale, podemos ya ser capaces de valorar a alguien capaz de definirse tan cabalmente: «no soy el Hombre Invisible sino, al contrario, el Hombre Evidente».

Rodolfo Alonso



América en sus libros

La figura en el tapiz. (Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti)
Sonia Mattalia
Támesis Books, Londres, 1990, 193 páginas.

En 1962, a través de Faulkner, Onetti se definía como «un hombre capaz de soportar que la gente se vaya al infierno, siempre que el olor a carne quemada no le impida continuar realizando su obra». O sea: un solitario en un mundo condenado pero que, misteriosamente, privilegia su tarea de artista. Aparentemente, ni éste ni otro sector alguno de su obra proponen la literatura como un discurso que se sabe a sí mismo, que reflexiona sobre sí mismo. Pero Mattalía, por el contrario, indaga en todo aquello que Onetti propone como una meditación sobre el acto de narrar, disipando el equívoco de considerar al escritor uruguayo como un *naïf* de la escritura o, aún peor, un realista que cree, atolondrado, en la tersura del medio donde produce.

Tomando tres textos privilegiados *(El pozo, La vida breve* y *Dejemos hablar al viento),* la profesora argentina radicada en Valencia traza una parábola que lleva de la impotencia de narrar a la metonimia como recurso primordial de la narración, pasando por lo imaginario como lugar donde funciona el mecanismo narrativo que decide el discurso. Este dispositivo intenta responder al desgarro trágico de los personajes onettianos: gente que vive hundida en la inmanencia idiota de lo cotidiano y que sabe que la vida está en otra parte, pero que no es capaz de definir el contenido de dicha trascendencia. El artista se lo propone en su texto, pero ellos no lo escuchan. Se produce así, un universo narrativo paradójico, en el cual dominan los huecos de incomunicación entre los personajes y el autor y entre aquéllos entre sí.

Una minuciosa pesquisa documental arropa este texto, donde la información se balancea con la lucidez crítica y la novedad del punto de vista.

Diario (1957-1961)
Witold Gombrowicz
Traducción de Bonzena Zaboklika y Francesc Miravitlles, Alianza, Madrid, 1989, 308 páginas.

He aquí la segunda entrega del diario gombrowizciano que ofrece Alianza, con el esfuerzo de la anterior y también la falta de un aparato de notas condigna de aquél. Tal vez ningún otro texto de Gombrowicz haya logrado poner en escena, con mayor hondura y libertad, sus extremas contradicciones, el diseño de su universo. Por ejemplo, su declaración de individualismo (sólo el individuo es irreductible a la teoría) y su aceptación de la inexistencia del individuo: detrás de nuestras máscaras no hay identidad. El sujeto toma consciencia de su artificiosidad y la confiesa. La única sinceridad posible es aceptar que toda sinceridad es imposible. «No puedo ser yo mismo y sin embargo quiero ser yo mismo y debo ser yo mismo». El hombre es producto de la historia, que es enemiga del hombre. Y así sucesivamente.

Argentina y Polonia son los escenarios privilegiados de su imaginario en esta época. Polonia, en la cual fue ignorado y de la cual fue expulsado. Argentina, donde sobrevive modestamente y es, igualmente, ignorado y extraño. Ambos, países periféricos, de imitación, lejanos de sus centros de referencia. Dos sociedades que W.G. considera inferiores a él, pero cuyo reconocimiento reclama obsesivamente, quejándose de que no se le dispense. Dos naciones que han de desplegar el orgullo de ser menores.

A menudo, más que individualista, el escritor polaco parece megalómano, adorador de una imagen de sí mismo que sólo puede aceptar como suprema. En París sería Proust; en Argentina está hundido por la fama del mediocre Borges; Balzac, en todas sus obras le resulta detestable. Y si admira al grandioso Thomas Mann es porque él está destinado a sucederlo, haciendo, en su generación, lo que el

maestro de Lübeck hizo en la suya. Coqueto y marmóreo, purpúreo y algo pomposo, todo se le disculpa a la «vieja cortesana», dada su estatura.

A veces, se considera superior por su cultura; pero, por contra, la superioridad la siente, en ocasiones, como la capacidad genial de estar en el origen. Y allí se entusiasma por los argentinos, no por sus politiqueros charlatanes ni sus oligarcas que presumen de aristócratas, sino por sus muchachos bellos y callados. Porque «aquel que se expresa por la palabra renace a cada momento», o sea que es, en cierto sentido, elemental y primario. Y si «el hielo de la indiferencia conserva el orgullo», la atracción por los jóvenes, ahora explicitada en homosexualidad, lleva a la comunión platónica: la belleza es una cifra moral. Especialmente significativa es la secuencia en que narra cómo sigue a un chico por la calle hasta entender que quiere matarlo, fuera y dentro de él. Para W.G. sólo resulta querible algo que, previamente, se ha humillado. Amar es liberarse de la propia humillación. La obra del escritor: una larga carta a los enemigos (¿cuáles son, puntualmente, o en tanto género?)

Como en todo diario de buen narrador, hay observaciones de especial agudeza, como la que concluye que los argentinos tiene un arte poco personal porque discurren demasiado sobre su identidad, en lugar de realizarla en la actividad. O el retrato de Roberto Santucho (1960), luego jefe guerrillero, que le recuerda a la juventud hitleriana que conoció antes de la guerra: «Un soldado nato, hecho para el fusil, la trinchera, el caballo...» «Una mano dispuesta a matar en nombre de una niñería...» «Una criatura extraña, de cabeza confusa y trivial, de mano peligrosa».

Desentendido del género, libre de escuelas, el diario de W.G. es, seguramente, su mejor obra, aquel discurso en que llegó más hondo y más lejos, y en el cual su inteligencia paradójica hizo y deshizo más, dentro y fuera de sí.

Pedro Henríquez Ureña en México

Alfredo A. Roggiano

Universidad Autónoma de México, 1989, 302 páginas

El maestro dominicano estuvo en México durante dos temporadas. La primera se superpone con el estallido de la revolución (1906 a 1914). La segunda pertenece a la presidencia de Alvaro Obregón y, sobremanera, al ministerio de su amigo José Vasconcelos, en alguno de cuyos proyectos colabora, como la Universidad Obrera y la Escuela de Verano.

Las vinculaciones intelectuales con lo mexicano datan de antes y el minuciosísimo rastreo del profesor Roggiano las encuentra en artículos de crítica literaria, forzosamente juveniles. Luego hay relaciones más relevantes, como las que unen a don Pedro con la generación del Ateneo (Reyes, Caso, Vasconcelos, Cravioto, etcétera), su profesorado universitario y en la Escuela Preparatoria, su profusa actividad de crítico y alguna representación oficial fuera de México. En la común tarea de la revalorización hispánica comparte esfuerzos con escritores del país visitado. Finalmente, víctima de campañas xenófobas y en estado de pobreza, el maestro abandona México y se dirige a la Argentina, cuyas universidades le vedarán siempre las cátedras y donde habrá de morir en 1946.

Las incontables huellas de Henríquez Ureña permiten al autor no sólo investigar sus trabajos y relaciones, sino reunir una antología de textos éditos e inéditos (memorias) que ofrece al lector en una frecuente cesión de voz en favor del biografiado.

Una figura importante de la intelectualidad americana en un momento crítico de la vida de México se encuentran para trazar un cuadro a la vez personal y general, de nuestro siglo en el subcontinente.

Fauna. Desplazamientos.

Mario Levrero

Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987, 207 páginas.

El uruguayo Levrero (1940) ha transitado por varios géneros, notoriamente por la narrativa: *Gelatina*, *La ciudad*, *La máquina de pensar en Gladys*, *París*, sin desdeñar el guión de historietas como *Santo Varón*, con dibujos de Lizán.

En estas dos novelas, Levrero apela a un ilustre antecesor uruguayo, Felisberto Hernández. De él recoge ese «narrar distraído» que proporciona el lector una serie de elementos aparentemente desordenados, que han de formar un texto en la lectura, a la manera de los acertijos y los dameros malditos.

Esta mostración torrentosa del mundo permite al narrador ahondar en la complejidad de las mentes de los perso-

najes, con una minucia de psicoanalista: engaños de la memoria, identidades desplazadas, trozos de la oscura profundidad del inconsciente que afloran cuando lo deciden. Detrás, una sociedad mezquina, de gente encerrada en una intimidad a la vez hechizada y mortífera y que el novelista aborda con los condignos brochazos de humor negro.

Sobre la herida absurda
Horacio Vaccari
Maguncia, Buenos Aires, 1989, 154 páginas.

Como en narraciones anteriores, el escritor y jurisconsulto argentino Horacio Vaccari explora la vida cotidiana de la pequeña sociedad porteña a través de sus deseos imaginarios, expresados en el universo preconcebido que le brinda un folclore de canciones, fábulas, melodramas, radionovelas, tangos y boleros. Por medio de una ironía complicada con una tierna fascinación, el autor se aproxima a unas vidas que el lector sólo conocerá por furtivas iluminaciones de cuento.

En otra zona de su invención, Vaccari reflexiona sobre su propia identidad, ese retrato imaginario que la vida nos brinda con combinaciones momentáneas de percepciones a las que damos el valor de una alegoría. El espejo roto detrás de la puerta, una foto de la taiga siberiana, un socavón en la calle, son excusas para agolpar recuerdos y fantasías retrospectivas que intentan apoderar de ese instante único y poderoso al que llamamos pasado, convertido ya en meditación abstracta y en imagen de viñeta.

La vida es una herida absurda, asegura con dolor un tango de Catulo Castillo. Vaccari la muestra cuando el tiempo ha cerrado sus labios y el olvido ha mitigado el desgarro. El viento del invierno, en ocasiones, le restituye su fuego y su escozor.

Manuel Puig un renovador de la novela argentina
Olga Steimberg de Kaplan
Universidad Nacional de Tucumán, 1989, 234 páginas.

La obra de Puig ha suscitado y suscita comentarios, análisis y aún polémicas. Sus conexiones con el mundo extraliterario permiten abordajes variados, aparentemente distanciados entre sí. Pero también su narrativa, como la cultura de cierta clase media argentina, está compuesta de ingredientes muy heterogéneos, entre el bolero y el psicoanálisis, la radionovela y la narración objetivista.

La profesora Kaplan se ha doctorado estudiando al narrador argentino y este libro retoma la temática de su tesis. Analiza las obras de Puig entre *La traición de Rita Hayworth* y *Sangre de amor correspondida*, después indaga las fuentes no literarias de Puig (media, periodismo, cine, folletín, tango, radio, etc), para detenerse en el léxico del novelista y el de sus personajes, sus técnicas narrativas y su posible presencia en la literatura argentina coetánea y posterior.

El hambre de mi corazón
Martha Mercader
Sudamericana, Buenos Aires, 1989, 205 páginas.

En obras anteriores largamente aceptadas por el público *(Solamente ella, Juanamanuela mucha mujer)*. Mercader ha abordado historias centradas en una figura de mujer. En ellas diseñó el drama de la mujer en general, cuando se sitúa en esa zona resbaladiza de su liberación social, sin adquirir los poderes tradicionales del varón ni perder las atávicas conquistas domésticas de la fémina. Mujeres que se lanzan al trabajo profesional, a los negocios, a la militancia política y que sigen tentadas por el brillo social, por la belleza visible, por el ornato y la seducción.

En esta colección de cuentos, la narradora argentina agrega a su haber acreditado unos elementos novedosos: la ironía social y la descripción de ambientes de la *café society* internacional, escenario adecuado para que el drama propuesto (el cambio de rol de la mujer) se viva con mayor intensidad y ambigüedad.

Una sutil y persistente presencia de la atracción sexual (no se lea coito, por favor, eso no es literatura sino ciencia) impregna estas narraciones. Mercader, por fin, investiga que se trata de un asunto religioso: la relación de los hombres con el cosmos, con el fundamento, con la totalidad. Eros es, para algunas religiones orientales, un estado del alma hacia lo divino, que puede ser el infinito y sereno vacío del universo. El «hambre del corazón» no es,

en último análisis, deseo ni afecto tan sólo: es el apetito insaciable de perfección, de plenitud, de universalidad.

Mar muerto

Jorge Amado

Traducción de Raúl Navarro, Alianza Madrid, 1990, 286 páginas.

Aunque escrita en 1936, esta popular novela de Amado tiene que ver más con su última manera, la llamada «época bahiana» del autor. Y aún más con la lírica evocación del norte brasileño en tanto litoral y marinero, que con la narrativa. He aquí al Amado que se vincula con la música de Doryval Caimmi y con el muralismo de Carybé (el argentino Paride Barnabó).

La miseria y la aventura, la atracción azarosa y mortífera del mar, la indigencia económica unida a la opulencia corporal y erótica sirven de componentes para este coro de gente miserable y hermosa, depositaria de la poesía cotidiana y del acceso a los grandes mitos de los cultos afrobrasileños.

A la imaginería lírica de los personajes, a sus narraciones mitológicas, Amado añade los relatos de viajes, de lejanías que se tornan fabulosas en tanto intangibles y que forman parte de la vida imaginaria de esas gentes, cuya esperanza de redención les viene de la mano del escritor, con su punto de vista políticamente definido. Tal vez, la inquietud por la pérdida de aquella resplandeciente pobreza, aqueje al novelista bahiano. En efecto, si toda esa gente maravillosa y escasa llega al bienestar, es posible que sea devorada por la prosa incolora y aburrida de la «vida buena». Algo que dice un personaje de *Doña Flor:* «Con la felicidad no se hacen novelas».

Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana

Adriana Sandoval

UNAM, México, 1989, 270 páginas.

Tomando el término dictador y su correlativo dictadura con un alcance muy lato, Sandoval encara la lectura comparada de textos debidos a José Mármol, Miguel Ángel Asturias, Ramón del Valle-Inclán, Arturo Uslar Pietri, Martín Luis Guzmán, José Donoso, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y Jorge Zalamea.

En estos textos se evidencia una población de dictadores muy variopinta, alguno resuelto con realismo costumbrista, otro con alegorismo filosófico y aún como fábula para niños sobre la vida en una sociedad autoritaria. Los métodos de lectura empleados por la autora son múltiples y no se ciñen a un esquema ni a una tendencia, por lo que resulta una acumulación igualmente multicolor de aproximaciones al mundo insistente y, de algún modo, familiar, de la dictadura sudamericana.

La Torre

Simposio Homenaje a Jorge Luis Borges

Universidad de Puerto Rico, nueva época, año II, número 8, octubre-diciembre 1988.

Con motivo de la muerte de Borges, numerosas instituciones del mundo hispánico han dispuesto jornadas de estudio y homenaje. Ellas permiten advertir las direcciones principales de la crítica borgiana y el grado de estancamiento y/o innovación que revelan tales trabajos. Los temas propuestos son varios y difusos, lo cual prueba la extensión intelectual de la obra borgesca: la modernidad, la aventura, la argentinidad y el universalismo, la metafísica, la violencia, el mundo como conjetura, la verosimilitud. En el orden del comparatismo, hay estudios sobre Borges y Eduardo Gutiérrez, la literatura japonesa, José Lezama Lima y Martín Luis Guzmán.

Colaboran en la entrega conocidos especialistas: Arturo Echavarría, que coordina el número, Jaime Alazraki, Matilde Albert, Daniel Balderston, Ana María Barrenechea, Carla Cordua, Zunilda Gertel, María Kodama, Edgar Rodríguez Juliá, Aurea María Sotomayor.

El infiltrado

Jaime Collyer

Mondadori, Madrid, 1989, 220 páginas.

Collyer (Santiago de Chile, 1955) ha frecuentado la narrativa y dado a conocer un relato *(Los años perdidos,* 1986) pero éste es, en rigor, su primer libro édito. En él, utilizando la clave de la novela negra con intriga policíaca, ofre-



ce una visión de las redes de la secreta violencia que sostienen la vida política en una sociedad gobernada dictatorialmente. Aunque sin explicitarlo, el referente parece apuntar hacia la dictadura chilena que acaba de terminar.

Los dispositivos del género (recuentos, tensiones, en la investigación, agentes dobles, despistes y pesquisas, el justiciero embozado, el militante mesiánico, etcétera) van urdiendo el tejido de la novela, que se vale de un ritmo narrativo cinematográfico basado en un «montaje por corte» y en el uso oportuno del *flash-back*. Dos personajes aparentemente enfrentados, Fabres y Morán, trazan un recorrido paralelo que se confunde en ciertos puntos del relato, de modo que advertimos que son el doble y el espejo mutuo, en una suerte de inconsciente operación de encuentro/desencuentro con la identidad propia a través de la ajena.

Blas Matamoro

Testimonio de la antigua palabra

Anónimo

Edición de Miguel León Portilla y Librado Silva Galeana, Historia 16, Madrid, 1990.

Alonso de Zorita, oidor en Guatemala de 1551 a 1553 y luego en México de 1544 a 1564 hizo entrega de una versión resumida, en castellano, de antiguos discursos originarios de la lengua nahuatl (azteca) al rey Felipe II. Esos textos eran llamados *huehuehtlahtolli*, antigua palabra, y consistían en exhortaciones y consejos que hacían los padres y madres indígenas a sus hijos, y los señores a sus vasallos. No se sabe si Felipe II llegó a leerlos, pero esta labor de Zorita es una muestra, como señala Miguel León-Portilla en el prólogo, de que en la conquista hubo interés por lo *otro*, por los aspectos humanos y culturales, a los que hay que sumar, entre otros trabajos, los códices que preservaron las imágenes, conceptos y palabras que nos han permitido acercarnos a una de las culturas más originales de cuantas han existido.

La primera impresión de esta *antigua palabra* fue llevada a cabo muchos años después de su transcripción, en 1600 en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco.

Textos de filosofía moral y teología son estos testimonios: la memoria de esta cultura perdura gracias a su capacidad poética y a la hondura de sus manifestaciones.

En busca del paso del Pacífico

Alejandro de Malaspina

Edición de Andrés Galera Gómez, Historia 16, Madrid, 1990.

El marinero español Alejandro Malaspina, de origen italiano, nació en Palermo en 1754 y murió en Pontremoli, Lunigiana, en 1809. Estudió en Cádiz y fue nombrado teniente de fragata en 1778, año en que tomó parte en acciones contra los británicos. Estos le hicieron prisionero y estuvo preso en Gibraltar. Hizo diversos viajes científicos entre 1782 y 1789.

«La expedición de Malaspina constituye uno de los proyectos políticos-científicos más importante de la Ilustración española, y uno de los eventos exploratorios de la Ilustración española, y uno de los eventos exploratorios del Nuevo Mundo de mayor relevancia del siglo XVIII. Forma parte, junto con el inglés J. Cook y el francés La Péreouse de una trilogía representativa de las inquietudes europeas por descubrir intelectivamente América». Junto a esta pasión científica Malaspina reune en su aventura marinera, la política.

El autor de esta edición, Andrés Galera Gómez introduce el libro con un prólogo erudito e inteligente, resultado de su dedicación a la historia del desarrollo científico en la época del reformismo borbónico. Galera Gómez es autor de *La Ilustración española y el conocimiento del Nuevo Mundo* (1988).

Indianismo e indigenismo

Compilación de José Alcina Franch, Alianza Universidad, Madrid, 1990.

Según el historiador Alcina Franch, compilador e introductor de este volumen, hasta hace muy pocos decenios, el indigenismo ha tenido como objetivo lograr la desaparición de los indios. Esta frase señala que, a pesar de la protección de los indios por parte de muchos indigenistas (Las Casas, por ejemplo), había una labor paralela, la cristiani-

zación, la salvación de sus almas. Franch no duda en llamar a esta actitud, tal vez de manera algo exagerada, *etnocidio,* término que fundamenta con las ideas más recientes al respecto y que le conduce a situar, a su pensar, lo que es el problema mayor de la celebración del Quinto Centenario: el planteamiento moral sobre la realidad indígena.

Los trabajos que se recogen en este volumen están tomados del *1er Simposio Iberoamericano de Estudios Indigenistas,* celebrado en Sevilla, y algunos de los ponentes fueron Óscar Arce Quintanilla, José Alcina Franch, Alfredo Jiménez, Fernando Cámara Barbachano, Claudio Esteva-Eca Fabregat, Guillermo Bonfil Batalla, Leonel Durán, entre otros.

La educación de los cinco sentidos
Haroldo de Campos

Traducción de Andrés Sánchez Robayna, Edic. bilingüe, Biblioteca Ambit, Barcelona, 1990.

El poeta, ensayista y traductor Haroldo de Campos (São Paulo, 1929) es una de las figuras principales de la literatura latinoamericana. En los años cincuenta fue fundador, con Augusto de Campos y Dëcio Pignatari del grupo Noigandres donde nacería la poesía concreta. Como traductor su obra es inmesa y signaficativa, además de ser una de las más alta por su perfección y creación. Ha traducido poesía japonesa, inglesa, *Seis cantos do Paraíso de Dante,* el Fausto de Goethe, El Génesis y el Eclesiastes, y poesía de muchos otros idiomas, destacando la que hizo de *Blanco* de Octavio Paz, publicada ésta con una extensa correspondencia con el autor mexicano y varios ensayos que convierten a *Trasblanco* en un libro capital para entender uno de los momentos más altos de la poesía de nuestra lengua.

Como poeta ha publicado en español otro libro, *Transideraciones,* traducido por Manuel Ulacia y Eduardo Milán. La obra —magníficamente traducida por el poeta canario Sánchez Robayna— *La educación de los cinco sentidos* es definida por el mismo traductor como un espacio donde aparecen unificadas «y armonizadas en la escritura nuevas conquistas formales y expresivas alcanzadas con posteridad a la formación del «canon» concreto de los años 50 y 60. Una poesía que, sin responder, al menos en parte, a las «circunstancialidad» biográfica de que habló Goethe (...) no por ello deja de responder igualmente, y con idéntica fidelidad, a uno de los principios rectores de la modernidad radical que define a esta poesía desde su inicio en los años 40: en la materialidad de la palabra reside el espíritu de la poesía, el fósforo que enciende bajo el agua».

Heredero del más lúcido Mallarmé, Haroldo de Campos es uno de los poetas que más cerca está de las palabras y, al mismo tiempo y sin contradicción (pero con tensión) de las cosas.

Personas e ideas
Enrique Krauze
Vuelta, México DF., 1989.

Me limito a copiar las palabras del diplomático y ensayista brasileño José Guilherme Merquior en la solapa de este libro: «El lector tiene delante de sí un auténtico banquete intelectual. Como aperitivo, unas deliciosas disgresiones de Borges a partir de Spinoza. En seguida Irving Howe medita sobre el socialismo como problema, no como respuesta, y no se olvida de señalar la falta de conciencia histórica del radicalismo norteamericano. Luego pasamos a una riquísima charla con Sir Isaiah, en Oxford: la teoría de la revolución en Marx y Trotski; la polémica entre neojacobinos y populistas en la Rusia imperial; destellos de Berlín acerca de esa gran invención del romanticismo, lo que se podría llamar *axiogonía,* o sea, la idea de que el hombre crea —no descubre— los valores». En el mantel de este banquete se extienden estos nombres entrevistados: Joseph Maier, Leszek Kolakowski, Hugh Thomas, Emmanuel Le Roy Ladurie, Charles Hale y Octavio Paz. Para los impacientes, el libro contiene un índice onomástico.

Asedio a Alfonso Reyes
IMSS/UAM-A, México DF, 1989.

La figura de Alfonso Reyes (1989-1954) es de una capital importancia, no sólo para las letras mexicanas sino para el resto de los países de lengua española. Fue, tal vez en primer lugar, un excelente prosista: es decir, alguien que era creador con la lengua y que unía a su bien decir una gran rigurosidad en la economía verbal; además, su obra, de vasta erudición, abarca intereses humanísticos muy va-

riados, desde el helenismo y latinismo a la historia, la literatura, etcétera.

Este libro, documentado con algunas fotos de Reyes en su grandiosa biblioteca, recoge trabajos de Juan Tovar, Miguel Ángel Flores, Pura López Colomé, Edelmira Ramírez Leyva, Silvia Pappe Willenegger, Verónica Zárate Toscabo, Carlos Monsiváis, Sonia Enríquez y José Emilio Pacheco. Este último pone en escena (en la teatralidad de la página) un diálogo desde la eternidad entre José Vasconcelos y Reyes: el hombre comprometido y enfrascado con la historia y el humanista que prefirió alejarse para poder realizar su obra. Dos imágenes de nuestro tiempo.

El paseante

Especial México, números 15 y 16, Madrid, 1990.

Como viene siendo costumbre de la revista *El paseante* que edita la editorial Siruela, este número dedicado a la cultura mexicana contiene la proverbial calidad de presentación. A esto se suma una atenta aunque obviamente no completa selección de los nombres de artistas e intelectuales mexicanos que en ella colaboran. Que la cultura mexicana es, quizá, la más atractiva y compleja de Hispanoamérica, creo que es algo que comienza a ser aceptado, aunque, como aún es lógico en nuestro ensimismamiento patrio, con un alarmante desconocimiento por la mayoría de los lectores españoles. Tal vez este doble número, ayude a dar a conocer la variedad y riqueza de la cultura en México.

Desde una visión de la ciudad de México actual por Carlos Monsiváis, fotografías de Paulina Lavista, una larga y atrayente entrevista de Anthony Stanton con Octavio Paz, aforismos de Jaime Sabines, poemas de Gabriel Zaid, crítica de arte de Luis Cardoza y Aragón sobre el pintor Francisco Toledo, a un inteligente texto de Carlos Fuentes, Fernando Benítez, Poniatowska, etcétera. No debo olvidar mencionar una breve antología de la poesía más joven llamada a cabo e introducida por Eduardo Milán: David Huerta, Aurelio Asiaín, Alberto Blanco, Julio Hubard, José Luis Rivas, Manuel Ulacia y Carmen Bullosa.

Narraciones incompletas

Felisberto Hernández

Editorial Siruela, Madrid, 1990

Gran acierto el de la editorial Siruela al publicar esta gruesa y bien seleccionada antología de cuentos de quien ha sido uno de los inspiradores y creadores de la gran narrativa hispanoamericana. Sobre todo, influyó de manera decisiva en el aspecto fantástico de dicha narrativa.

Felisberto Hernández nació en Montevideo en 1902. Futuro pianista, comienza el estudio de este instrumento cuando tenía nueve años. Formando parte de los «boy-scouts» recorre el interior del país y llega a cruzar los Andres hacia Mendoza, Argentina. En 1917, con quince años, abandona sus estudios para ayudar económicamente a su familia. Lo hace trabajando de pianista acompañante en un sala de películas mudas. Dos años después conoce a quien sería la primera de una larga lista de mujeres, María Isabel Guerra, maestra. Con ella se casó en 1925. En ese mismo año publica su primera obra, *Fulano de tal*. Un año después tiene su primera hija que él, ausente por cuestiones de trabajo, ve cuando ésta tiene ya varios meses. En todos estos años vive de recitales itinerantes. Una vida precaria y aventurera. En 1929 publica su segundo libro, *Libro sin tapas*, al que siguen *La cara de Ana* y *La envenenada*. Estas primeras obras sólo tuvieron repercusión —aunque positiva— en su círculo de amigos.

En 1937 se casa con Amalia Nieto con quien tiene una hija un año después. Para paliar las penurias económicas monta una librería, pero fracasa pronto. Acuciado por los problemas económicos, vende el piano y abandona a su mujer. Publica su primera novela, por los tiempos de *Clemente Colling*. Tiene amistad con Supervielle que acaba de llegar a Montevideo huyendo de los estragos de la Segunda Guerra Mundial. Gracias a Supervielle vieja a París becado por el gobierno francés. Allí conoce a su nueva mujer, una española de quien, siguiendo su inconstancia marital, se separa un par de año después. En los años sesenta su obra comienza a ser algo conocida. Muere en 1964. Italo Calvino ha dicho de él, con admiración, que «es un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos». Sin embargo, cada vez hay más cuentista que se parece a Felisberto Hernández.

Antología poética

João Cabral de Melo Neto

Introducción, selección y traducción de Ángel Crespo, Editorial Lumen, Barcelona, 1990.

Como viene siendo ya costumbre, Ángel Crespo nos entrega una nueva traducción de literatura en lengua portuguesa: una gruesa antología de la poesía de uno de los mayores poetas brasileño de este siglo, Cabral de Melo Neto (Recife, 1920). Fue uno de los miembros, controvertido, de la llamada generación del 45 en la que se encuentran poetas como Domingo Carvahlo da Silva, Lêdo Ivo, Péricles Eugénio da Silva, Fernando Ferreira de Loanda, y otros.

Toda esta generación tuvo un profundo y determiante acercamiento —como explica Crespo en su prólogo— a la literatura europea posterior a las vanguardias de principio de siglo, y a las literaturas hispánicas, potuguesa y española. A esto hay que sumar una mayor voluntad de rigor profesional: ser un humanista, un hombre de letras.

Las primeras traducciones de Ángel Crespo de este poeta brasileño fueron hechas en 1962 y publicadas en la *Revista de Cultura Brasileña* que fundaron ambos escritores. Este volumen recoge poemas de la totalidad de los libros publicados por Cabral, salvo del muy reciente *Sevilla andando.*

J.M.



Los libros en Europa

Duse, una biografía

William Weaver

Traducción, Maribel de Juan, Mondadori, Madrid, 1990.

Siguiendo la línea de biografías, Siruela publica ahora una interesante y muy completa biografía de la Duse, la actriz italiana (1858-1924) que marcó toda una época. Fue hija de un actor y debido a esto desde muy niña frecuentó los escenarios. A partir de 1878 trabajó en los principales teatros de Italia y se situó entre las más destacadas actrices italianas, extendiendo su fama muy pronto por el resto del mundo. Interpretó la heroínas de Dumas hijo *(La mujer de Claudio; La dama de las camelias)* y de Ibsen *Casa de muñecas* y *Hedda Gabler.* Durante el tiempo que mantuvo relaciones con el escritor D'Annunzio, interpretó algunos de sus dramas, como *Gioconda* y *La hija de Jorio.* Después de su ruptura con el poeta italiano la Duse abandonó el teatro de 1909 a 1921. También hizo, con profunda atención, cine. Gracias a una de sus apariciones cinematográficas pudo conocerla este biógrafo, William Weaver en una tarde de aburrimiento. Weaver quedó fascinado y en los años de estudio que pasó en Italia se interesó por la gran actriz. Weaver ha dejado que hablen sobre todo los testimonios: aquellos que la conocieron y su correspondencia. De esta manera asistimos a una biografía ampliamente documental que nos permite un acercamiento de primera mano a la ya mítica Duse.

Elegías

Propercio

Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1989.

Sextus Aurelius Propoertius, poeta latino nacido en Umbría y hacia el 47 antes de Cristo y muerto unos treinta años después tuvo la suerte de granjearse la ayuda de Augusto y Mecenas y ser amigo, de entre otros grandes poetas, de Ovidio. Su madre lo llevó a Roma siendo adolescente, pero lejos de dedicarse a la política en el foro se entregó a la poesía, eximiéndose «de tronar con discurso en loco Foro», como él mismo dijo.

Antonio Ramírez nos muestra en su excelente prólogo que no es lógico pensar que pasó de la idealización de Augusto en sus tres primeros libros a la crítica en el cuarto; sino que su característica fue ser poeta del amor privado, y por lo tanto enemigo de todo lo que pudiera manifestarse encontra de esta dedicación suya, y poeta romano público. Y no tanto como defensor de Augusto como de las virtudes tradicionales que hicieron de Roma la cabeza del mundo conocido. Ramírez estudia, con brevedad y exactitud algunos aspectos literarios de Propercio, los modelos helenísticos, su relación con el mito, su concepción del amor, y la influencia que han tenido sus elegías desde la antigüedad hasta nuestros días. La obra, como es común a la colección, se completa con una bibliografía y, de manera singular, con un útil índice selecto de términos y motivos amatarios y de nombres.

Obras III

Luciano

Traducción y notas por Juan Zaragoza Botella, Biblioteca Clásica de Gredos, Madrid, 1990.

El primer volumen de las obras de Luciano fue publicado por esta editorial en 1981, traducido por Andrés Espinosa Alarcón y con una extensa introducción general de José Alsina Clota. Este volumen que ahora reseñamos está traducido y anotado por Juan Zaragoza y reune veinticinco obras, todas ellas introducidas por su traductor.

Luciano de Samosata vivió entre el año 125 y 192, aproximadamente. De origen humilde, entró de aprendiz de escultor en el taller de un tío suyo y posteriormente completó su educación en escuelas de Jonia. Comenzó a ejercer de abocado en Antioquía, pero atraído por el ejemplo de los sofistas viajeros, recorrió el mundo dando conferencias, algo muy similar a lo que hacen nuestros escritores actuales. Hacia el año 161 volvió a Oriente; primero a Jonia, y después a Antioquía y a Samosata, de donde le viene el apodo. Allí vivió un año, pasando después a Atenas donde vivió hasta cerca del985. En los últimos años de su vida volvió a su profesión de sofista ambulante, oficio que abandonó para convertirse en alto funcionario en Egipto, país donde murió. Como es sabido, es el creador del diálogo satírico, de enorme influencia en todos los satíricos posteriores.

Baladas líricas

W. Wordworth y S.T. Coleridge

Edición bilingüe de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa. Cátedra, Madrid, 1990.

Primera edición completa de esta obra principal de la poesía inglesa, en edición bilingüe. El texto original está basado en la edición primera de *Lyrical Ballads* hecha en Bristol en 1798. Willim Wordworth nació el 7 de abril de 1770 en el norte de Inglaterra y murió el 23 de abril de 1850. Samuel Taylor Coleridge nace el 21 de octubre de 1772 y muere el 25 de julio de 1834.

Esta obra está considera el gran manifiesto del romanticismo inglés: la fuerte presencia de la naturaleza, su noción de la poesía como un libre fluido de los sentimientos, la unidad entre idea y sentimiento, todo ello habría de transformar la poesía inglesa.

La edición cuenta con un extenso prólogo a cargo de los traductores, amplia bibliografía, cronología de los autores e indicaciones sobre las ediciones de las *Baladas líricas* en inglés. Es, pues, un acontecimiento, aunque la traducción no sea la de un poeta, cosa a la que ya estamos acostumbrados en nuestro medio literario, tan parco —en cuanto a los poetas se refiere— a traducciones creativas. Sea bienvenida esta trabajada edición.

Flaubert

Henri Troyat

Traducción de María Concepción Lomas, Editorial Aguilar, Madrid, 1990.

En primer lugar, la traducción es excelente, lo cual no suele ser muy habitual. Gracias a esto, podemos leer sin extrañamiento, la jugosidad de la correspondencia de Gustave Flaubert ampliamente citada en esta biografía.

Casi podría decirse que es una biografía narrada. La capacidad de Troyat para contar hace de esta biografía un libro ameno de leer, casi una novela en la que, página a página vamos viendo a este personaje desmedido (y muy medido), bicéfalo: al escritor y a la persona. La información principal que Troyat utiliza es la correspondencia de Flaubert (con Luise Colet, Gouncourt, George Sand, etcétera, el diario de los Gouncourt y alguna que otra correspondencia. Naturalmente, Troyat conoce la época y sabe por dónde camina. Esto podría parecer una limitación, pero hay que pensar que el escritor francés dejó una extensa biografía suya en su correspondencia: allí habla de su sexualidad, de sus libros (que casi vienen a ser lo mismo) y de su pequeño mundo de provincia (en Rouen) o de sus escapadas a París.

La habilidad de Troyat para ir mostrándonos el mundo paradójico de Flaubert entre voluntad artística y mundo personal es notable. Poco a poco vamos viendo a este monstruo de los instintos, a este apasionado romántico ir domando el mundo «infernal» de su subjetividad amorosa y sexual en un estilo limpio y pretenciosamente objetivo. También al exaltador de la amistad, al gran conversador, al hombre aislado en el laberinto de su escritura, al gran masturbador de las palabras, a un extremo solitario, provinciano y universal que jamás salió realmente de Rouen pero que abrió las puertas a la novelística moderna.

Los niños terribles

Juan Cocteau

Edición y traducción de José Ignacio Velázquez. Cátedra, Madrid, 1990.

La polifacética personalidad de Jean Cocteau (1889-1963) hace difícil, y por demás innecesaria, su clasificación: ¿pintor, poeta, novelista, dramaturgo, coreógrafo? Fue un artista que integró una serie de parejas que el prologuista de este libro rastrea con perspicacia: humanidad e irracionalidad, mundanidad y aislamiento, naturaleza y artificio. Por eso José Ignacio Velázquez habla de su potencial *poético,* la personalidad creativa por antonomasia.

Los niños terribles fue compuesto cuando Cocteau se encontraba internado en una clínica de Saint-Clouden en la que permaneció desde finales del 28 hasta principios del 29 en una cura de desintoxicación; experiencia que fue relatada en su ya mítico *Opium.* Es una obra escrita en algo menos de veinte días —cosa que hubiera escandalizado a un Flaubert—, sobre algún material almacenado y muchas cosas pensadas con anterioridad, *Los niños terribles* plantea las dificultades para enlazar de manera satisfactoria la realidad y la imaginación, placer y deber, orden y aventura, vida y muerte. Estas verdades irreconciliables otorgan a la obra la tensión de la antigua tragedia clásica.

José Ignacio Velázquez añade a su informado prólogo, algunas notas sobre las dificultades de la traducción, acercándonos así las peculiaridades del texto original.

La vida de las abejas, La vida de los termes, La vida de las hormigas

Maurice Maeterlink

Traducción de P. de Tornamira, T. Leal y Quiroga y J. Campo Moreno. Editorial Aguilar, Madrid, 1990.

Pocas obras tan atractivas como estas de Maeterlink. No sólo tienen una información prodigiosa sobre este mundo animal sino que está escrito con una prosa de gran calidad e inteligencia. Obra de un enamorado de la naturaleza, lo es también de un experto en los temas que toca. Después de leer estos tres libros uno mira al mundo animal con mayor respeto, con la conciencia de que todo está no sólo animado sino muy cercano a nuestra propia naturaleza, Maeterlink cumple, en relación a la naturaleza, lo que Buda reveló en relación a éste en el mundo oriental; sólo que el escritor belga es mucho más jugoso...

Maeterlink nació en Gante en 1862 y murió en Niza en 1949. Su primera obra, el libro de poemas *Los invernaderos,* le mostró adscrito a la tendencia simboista, y dentro de la misma, no tardó en abordar el teatro con una serie de dramas en que se expresan estados anímicos miteriosos, con la aparición de fuerzas oscuras y malévolas. Después de escribir tres dramas para marionetas, su teatro pareció evolucionar hacia una concepción más clara y, dentro de la fantasía simbolista, con el *Pájaro azul,* logró uno de sus mayores aciertos como creación de atmósfera poética. *La vida de las abejas* fue escrita en 1901; *La vida de*

las termes, en 1926, y *La vida de las hormigas* en 1930. Le fue concedido el premio Nobel en 1911.

Zibaldone de pensamientos

Gioacomo Leopardi

Selección e introducción de Rafael Argullol; traducción de Ricardo Pochtar, Tusquets, Barcelona, 1890.

El *Zibaldone*, nos dice su prologuista, Rafael Argullol, es una obra de gran interés por varias razones: una, por ser un documento de primera mano sobre el espacio interior del gran escritor italiano. Una suerte de panorama intelectual de Leopardi. Por otro lado es una de las mayores meditaciones del romanticismo italiano. No es un diario estrictamente personal: en él el yo está sesgado, objetivizado o, más exactamente, conceptualizado. Conocimiento y destino personal están unidos pero con una gran voluntad de que éste último sea el preponderante. Argullol señala que Leopardi se «propone el "reconocimiento" del mundo, del que participa por supuesto el mundo que es él mismo, para retornar continuamente a un centro en el que se vitalicen todas las observaciones».

Este diario intelectual, del que aquí se recoge sobre todo sus textos más filosóficos, fue iniciado en 1817, cuando Leopardi contaba diecinueve años y abandonado en 1832, cinco años antes de su muerte. Por su lucidez y calidad literaria, este libro, bien traducido y ejemplarmente introducido, es algo más que un documento personal o epocal, es una obra que sigue estando viva.

Octavio Paz, trayectorias y visiones

Maya Schärer-Nussberger, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Creo que la principal cualidad de esta obra es su capacidad para hacer evidente el mundo que estudia manteniéndose la propia estructura crítica en un segundo plano, en una situación de elisión. Humidad del crítico y amor del crítico por aquello que estudia; cualidades nada fáciles de encontrar en la crítica actual, tan interesada en hacernos ver que el texto original, el poema o la novela, por ejemplo, no son sino un pretexto para dar existencia a la exégesis.

Maya Schärer ha comprendido muy bien que el ideograma *si/no* es central en la obra de Paz y lejos de reducir esta *visión* a un concepto elemental se funda en ella para penetrar en la riqueza poética de una de las obras más centrales de nuestra lengua. Este ideograma es pura movilidad y está en relación con su concepción de la poesía como palabras en rotación, pero también con la noción de que el mundo, y las palabras con él, es una súbita aparición y desaparición. Rupturas y continuidad *en* la ruptura, diálogo entre lo que afirma y niega. Con destreza y sensibilidad crítica, Maya Schärer penetra en la concepción de Paz de la palabra poética y del poeta como traductor: aquel que es puente entre lo visible y lo invisible, entre lo inaudible y lo audible, entre lo que estuvo y lo que estará.

Esta *Trayectorias y visiones* es ya un puente que debemos recorrer porque en él se nos señala las vías y los saltos que nos permiten acercarnos de manera más lúcida a la obra de Paz.

Maya Schärer—Nussberger es profesora titular de la Universidad de Zürich y autora de *Maurice de Guérin, l'errance et la demeure, Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso* entre otros libros.

Y para recordar por qué he venido

Juan Ramón Jiménez

Selección, edición e introducción de Francisco Javier Blasco, Editorial Pre-textos, Valencia, 1990.

Esta obra que ahora edita con esmero la editorial Pretexto al cuidado de Francisco Javier Blasco es una selección de volumen mayor de textos que Juan Ramón Jiménez preparaba al final de su vida y que iba a denominar *Destino*. Recoge parte de la peculiar obra crítica del poeta de Moguer; una obra que puede caracterizarse por una gran libertad, no ajena al capricho de un temparamento extremo, y paralela en ocasiones en saber crítico, a su obra poética. El lector encontrará en estas páginas, algo del chismorreo que puede hallarse en algunos de sus poemas, como *Tiempo*, y fragmentos de gran lucidez. Además, para quien quiera saber más de Juan Ramón, el editor de este libro y prologuista se interna en los aspectos, no sólo de edición, sino del mundo intelectual del poeta, con brillantez e información. Quizás debería citar las palabras últimas de Francisco Javier Blasco por lo que señalan de oferta

a la necesidad de continuar editando los inéditos juanramonianos: «Es mucho lo que todavía permanece inédito. Títulos como *Historia de España, Alrededores, Críticos de mi ser* o *Ideología* remiten a libros —y esta antología quiere dar testimonio de ello— que están preparando, con urgencia ya, edición que los haga accesibles».

Historia de la crítica moderna

René Wellek

Traductores, J. C. Cayol de Bethencourt y Fernando Collar, Editorial Gredos, Madrid, 1973-1989, 6 volúmenes.

Monumental obra sobre uno de los aspectos principales de cualquier cultura, sobre todo si se trata de una cultura *moderna* que es la que ha incorporado como centro de su actividad intelectual a la crítica. René Wellek abarca en estos seis volúmenes desde la segunda mitad del siglo XVII hasta la crítica América en el período de 1900-1950. Si no se remonta a fechas anteriores a 1700 es debido a que le parecía una tarea en exceso erudita y por la escasez de ligazón de esa crítica con la labor de nuestro tiempo. Wellek toma el concepto de «crítica» en un sentido amplio: no sólo las opiniones de ciertos escritores o críticos sobre las obras sino también y principalmente lo que se ha pensado sobre los principios y teorías de la literatura, su naturaleza y función.

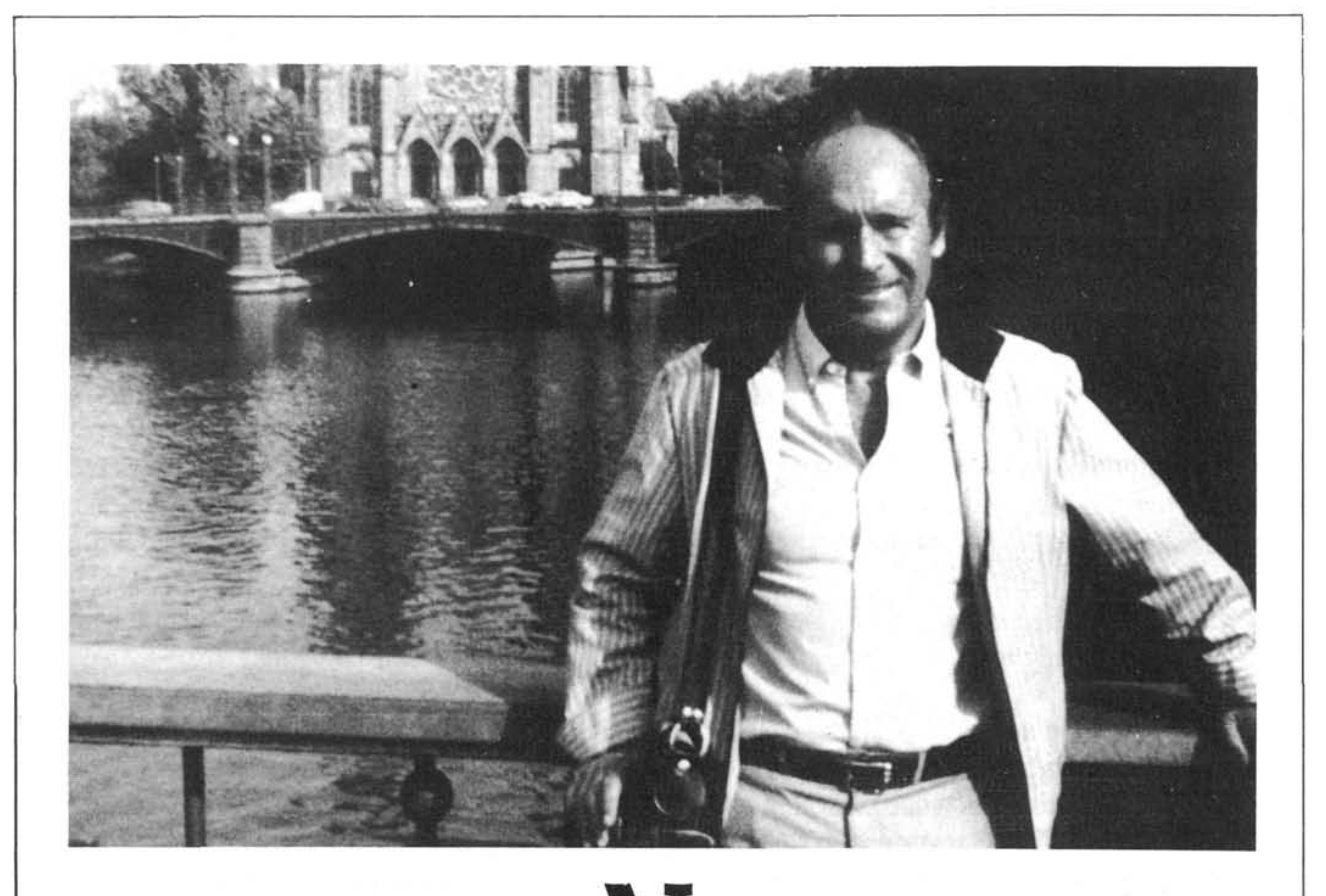
Para Wellek el período que va de mediados del siglo XVII (cuando comienza esta historia) hasta 1840 es cuando se desintegra el gran sistema de la crítica neoclásica, tal como se había heredado de la antigüedad y codificado en Italia y Francia durante los siglos XVI y XVII, dando paso a tendencias nuevas que fundamentarían el movimiento romántico. Wellek se extiende sobre los pensadores y críticos franceses, Voltaire, Diderot, los críticos menores ingleses y escoceses, y sobre pensadores de más talla como Goethe, Kant y Schiller. El terreno queda abonado para poder comprender a los románticos ingleses, franceses y alemanes, la aparición de las *Lyrical Ballads*, el *Preface* posterior de Wordworth, el triunfo de *Hernani*, los textos de Madame Staël y la determinante obra de August Wilhelm Schlegel, autor que codificó la interpretación de Schiller impulsándola y difundiéndola más allá de las fronteras de lengua alemana.

Después de estudiar la literatura crítica de transición entre el romanticismo y el inicio del realismo, naturalismo e impresionismo, Wellek se interna en la segunda mitad del siglo XIX donde, como es habitual en él, no sólo sitúa las obras dentro de contextos ideológicos generales matizando sus peculiaridades propias, sino retratando a los individuos que dieron apoyatura o invención a esas ideas. En esto no hace otra cosa que seguir su máxima de que «si bien las teorías literarias han de servirnos de indicadores y hemos de procurar discernir corrientes, estudiar las luchas entre los diversos «ismos», no por eso hay que considerar a los críticos como meros «casos». Son individuos: «desenvuelven su sensibilidad, formulan sus opiniones literarias y combinan o inventan teorías de un modo propio y personal. Ha de haber ambas cosas: retratos de críticos y rastreo de conceptos y corrientes; y por tanto análisis como síntesis».

Los dos últimos volúmenes estudian la crítica americana y la inglesa en la primera mitad de este siglo. A pesar de los intercambios y afinidades entre las críticas de ambos países, Wellek piensa que hay diferencias fundamentales que pueden justificar esta no drástica separación.

Una obra, pues, inusual y fundamental, ahora ya completa, que nos ayudará a tener una visión de conjunto de los fundamentos, en el campo de la crítica, de nuestra modernidad.

J.M.



Nelson Martínez Díaz, destacado historiador contemporáneo en lengua española, estudioso infatigable de América Latina, ha fallecido repentinamente en Madrid el pasado mes de junio. Con su inesperada muerte se trunca la carrera de un gran historiador e investigador, preocupado por un amplio abanico temático al que fue capaz de dar forma y desarrollar en sendas publicaciones de muy diversa índole.

Nacido en Montevideo en 1929, era Licenciado en Historia por la Universidad de la República de Uruguay y habiendo realizado los Cursos de Doctorado en Historia de América en la Universidad Complutense de Madrid se encontraba a punto de concluir su Tesis Doctoral sobre las *Inversiones inglesas en servicios públicos en el Uruguay del siglo XIX*. Catedrático de Historia de la Universidad de la República y del Instituto de Profesores Artigas, actualmente era Director del Centro de Estudios Latinoamericanos. En 1983, fue el primer historiador latinoamericano residente en Europa designado para pronunciar un discurso ante el Parlamento Europeo, con motivo del bicentenario de Simón Bolívar. Asiduo colaborador, desde su llegada a España, en *Diario 16* e *Historia 16*, recientemente había sido nombrado representante de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República para las relaciones internacionales y representante de la Junta Regional de Historia y Estudios Conexos de Montevideo.

Su extensa producción bibliográfica podría estructurarse en seis grandes apartados:

1. Obras generales: *América Latina en el siglo XX*, Ed. Orbis y «América Latina desde la Independencia hasta nuestros días», en *Historia de España*, vol. 8, Barcelona, Orbis 1985.

2. Historia económica: «Los ferrocarriles ingleses en Uruguay desde sus orígenes hasta la crisis del noventa», *Revista de la Universidad Complutense*, Madrid, 1977; *Para una historia del mercantilismo*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo, 1979; «Capitales británicos y ferrocarriles en Uruguay», Montevideo, 1966; «Las multinacionales en Latinoamérica», *Cuadernos de Historia 16*, n.º 107, Madrid, 1988 e «Inversiones en América Latina (1820-1930)», *Revista de historia moderna y contemporánea*, n.º 7, Universidad Autónoma, Madrid, 1981.

3. Historiografía y metodología: «La historiografía uruguaya contemporánea», *Quinto Centenario*, Madrid, 1983 y «Nuevo enfoque», *Diario 16*, junio, 1990.

4. Historia social: «La inmigración canaria en Uruguay durante la primera mitad del siglo XIX. Una sociedad para el transporte de colonos», *Revista de Indias*, n.º 151-152, Madrid, 1978.

5. Historia de las ideas: *La Crónica de Indias: entre el mito y la historia*, Montevideo, 1987; «Los escritores, cronistas y tratadistas de los siglos XVI, XVII y XVIII de Hispanoamérica», en *Historia de América*, tm. 16, Director: Guillermo Morón, Caracas, 1989; «Estudio preliminar» en Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Barcelona, Ed. Orbis, 1986; «El federalismo (1850-1875)» y «Los radicalismos» en *Historia de Iberoamérica* tm. 3, Historia Contemporánea, Ed. Cátedra.

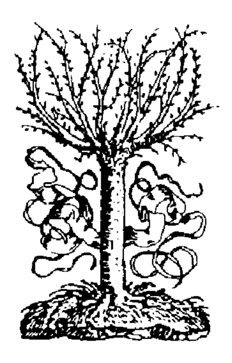
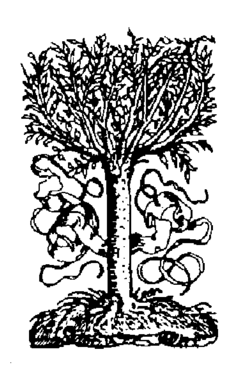
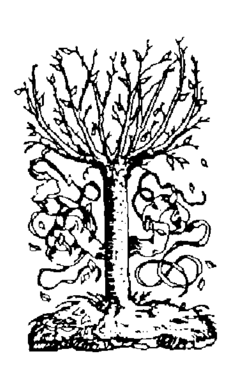
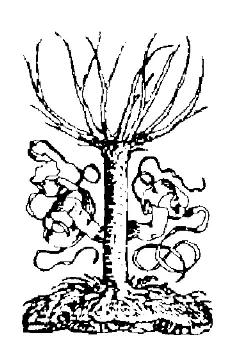
6. Biografías: *Simón Bolivar; José Martí; Perón*, Ed. Historia 16. Quorum e *Hipólito Yrigoyen*, Anaya, Madrid, 1988.

Esta selección de títulos da buena cuenta de la amplia labor realizada por Nelson Martínez Díaz. Algunos de sus trabajos resultan indispensables —dada la especificidad de la temática abordada y la novedad de la investigación que presentan— para entender ciertos procesos históricos muy concretos, como por ejemplo los relacionados con el Cono Sur o el área del Río de la Plata. Otros son también de gran interés en la medida en que proporcionan una mayor comprensión de la historia de América Latina al suministrarnos nuevos datos, atinadas y novedosas interpretaciones y nuevas aportaciones teóricas e hipótesis de trabajo a partir de la confrontación con los hechos y la consulta de las fuentes, pues en éstos se tiene en cuenta la complicada maraña de acontecimientos y de elementos ideológicos importados que se intentan adecuar a las circunstancias económicas, políticas y sociales de la realidad latinoamericana, tal es el caso, entre otros muchos, de sus magistrales análisis sobre Simón Bolívar y Juan Perón. Todos ellos, en conjunto, muestran el buen hacer de su autor, su personalísima impronta y son fruto de una tarea lúcida y rigurosa que, con tesón, no escatimaba esfuerzos para arrojar nuevas luces en el esclarecimiento del estudio de la historia.

En momentos como los actuales en que parece haber, en España, una mayor expectación con motivo de la celebración del primer encuentro entre dos mundos, por un mejor conocimiento de la historia de América Latina, Nelson Martínez Díaz estaba jugando un papel fundamental y hubiera podido seguir desempeñándolo, ya que era un investigador de primera línea y un especialista nato en este campo. Su obra, fuente necesaria para todo estudioso que quiera acercarse y profundizar en estos temas, da cumplido testimonio de ello.

Alejado de su país por razones políticas en 1976, se integró en el mundo intelectual español dedicado a su especialidad y así se contó entre los colaboradores de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nunca cesó en la lucha por los derechos humanos y la recuperación del sistema democrático en Uruguay y demás países de América Latina. Pudo volver a su país y lo hizo con regularidad para retomar el contacto con sus actividades de historiador, interrumpidas allí durante la dictadura militar.

Ana Lucas

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ABRIL 1989

Newton C. A. da Costa: Aspectos de la Filosofía de la Lógica de Lorenzo Peña.

Lorenzo Peña: ¿Lógica combinatoria o teoría estándar de conjuntos?

José M. Méndez: Introducción a los conceptos fundamentales de la Lógica de la relevancia.

Manuel García-Carpintero y Daniel Quesada: Lógica epistémica y representación del conocimiento en inteligencia artificial.

J. A. Cobo Plana, J. Aso Escario y R. Rodríguez: El tirón de bolso como fuente de un trastorno adaptativo específico.

MAYO 1989

Emilio Muñoz Ruiz: La ciencia y el científico ante el reto de la unidad europea.

Guillermo Velarde: La Fusión nuclear como solución al problema energético: un reto científico y tecnológico.

C. Ulises Moulines: Socialismo o racismo: ésta es la cuestión.

Esperanza Guisán: Liberalismo y socilaismo en J. S. Mill.

Antonio J. Diéguez Lucena: Conocimiento e hipótesis en la ciencia moderna.

JUNIO 1989

Jesús Mosterín: Entrevista con Karl Popper.

Natividad Carpintero Santamaría: La Física Nuclear en la Alemania de los años 30: la huella de un éxodo.

Jorge Navarro: La constitución de las ciencias del sistema nervioso en España.

J. López Cancio, F. Polo Conde y M. Martín Sánchez: La dimensión de Blas Cabrera en el contexto científico español.

Antonio Marquez: Universidad e Inquisición.

A. Pastor García y J. Medina Escriche: El mercurio en el medio ambiente.

Pedro Marijuán: La inteligencia natural.

Alfonso Recuero: La investigación científica ¿Un campo vedado para los ciegos?.

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telf.: (91) 261 28 33

Arbor ciencia pensamiento y cultura



Anterior Inicio Siguiente

ESTUDIOS

filosofía / historia / letras

ITAM

8

INSTITUTO TECNOLÓGICO AUTÓNOMO DE MÉXICO

primavera 1987

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperacion Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina ý el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 17 Enero – Junio 1990

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: <<ESTRATEGIAS Y POLITICAS INDUSTIRALES>>

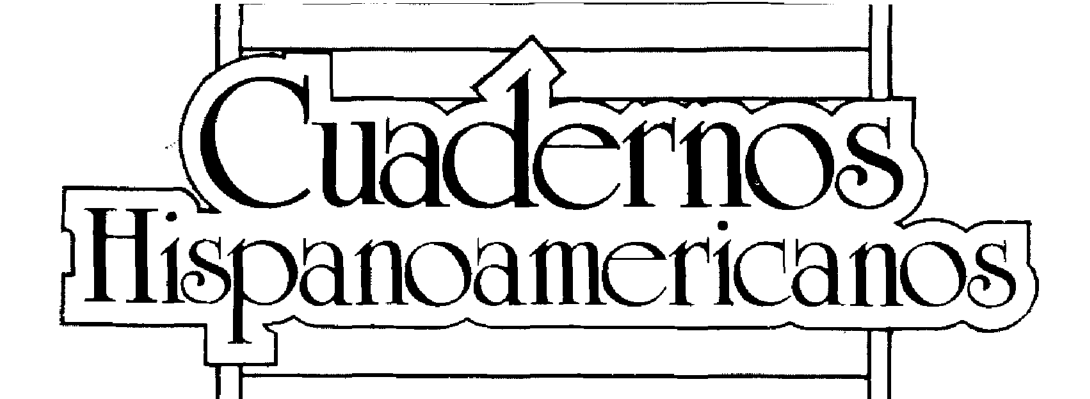
POLITICAS INDUSTRIALES NACIONALES

Y LAS SECCCIONES FIJAS DE

* **Reseñas temáticas:** Examen y comentarios-realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión - de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen ocho reseñas realizadas por Lia Haguenauer, Eugenio Lahera, Alejandro Rofman, Maria Jesús Vara (latinoamericanas); Pablo Bustelo, Claudio Cortellesse, Pascual Diaz, Fernando Luengo y Arturo González Romero (españolas).

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 56 dólares; América Latina, 45 dólares y resto del mundo, 65 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Télex: 412 134 CIBC E
Fax: 583 83 10



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África	Un año	65	100
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	5	9

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



500 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA




Próximamente:

Homenaje a Rafael Alberti

Colaboran:

Aurora de **Albornoz**, Carlos **Álvarez**, Concepción **Argente**, José María **Barrera López**, Francisco **Bejarano**, Felipe **Benítez Reyes**, Loreto **Busquets**, J. M. **Caballero Bonald**, Francisco **Chica**, Eugenio **Chicano**, Javier **Egea**, Jesús **Fernández Palacios**, Luis **García Montero**, Gerardo Mario **Goloboff**, Ricardo **Gullón**, Hugo **Gutiérrez Vega**, Ignacio **Henares**, Antonio **Jiménez Millán**, Abelardo **Linares**, José Carlos **Mainer**, Robert **Marrast**, Sabas **Martín**, María Asunción **Mateo**, José **Monleón**, Luis **Muñoz**, José **Ortega**, Pilar Paz **Pasamar**, María Teresa **Pochat**, Benjamín **Prado**, Fernando **Quiñones**, Manuel **Ramos Ortega**, José Ramón **Ripoll**, Fanny **Rubio**, Amancio **Sabugo Abril**, Solita **Salinas**, Álvaro **Salvador**, Gonzalo **Santonja**, Andrés **Soria Olmedo**, Rafael **Soto Vergés**, Gregorio **Torres Nebrera**, Francisco **Vega Díaz**, Jason **Wilson** y Concha **Zardoya**